المجلس الأعلى للثقافة

رينيه ويليك

تاريخ النقد الأدبي الحديث

١٧٥٠ - ١٩٥٠



الجزء الأول: أواخر القرن الثامن عشر

ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد

المشروع القومي للترجمة

47


mohamed khatab

تاريخ النقد الأدبي الحديث

(١٧٥٠ - ١٩٥٠)

تأليف

رينيه ويليك

المجلد الأول
أواخر القرن الثامن عشر

ترجمة

مجاهد عبد المنعم مجاهد

المجلس الأعلى للثقافة

١٩٩٨

تاريخ النقد الأدبي الحديث

(١٧٥٠ - ١٩٥٠)

المجلد الأول

العنوان الأصلي للكتاب :

History of Modern Criticism

1750 - 1950

By

René Wellek

وهذه ترجمة المجلد الأول :

The Later Eighteenth Centuary

عن دار نشر : *Jonathan Cape London 1955*

إهداء الترجمة

إلى الذى يسير على درب مزج الفلسفة بالنقد الأدبى

الدكتور / جابر عصفور

مجاهد عبد المنعم مجاهد

تشكرات

لقد كان حلما قديما لى .. فمنذ أكثر من عشرين عاما ، داعب خيالى أن أتصدى لترجمة السفر الضخم للناقد الأمريكى المعاصر رينيه ويليك « تاريخ النقد الأدبى الحديث ١٧٥٠ - ١٩٥٠ » . لكن هذا الحلم سرعان ما كان يتبدد ، فأين الناشر الذى يمكن أن يخاطر بنشر هذا العمل الذى يقع فى ثمانية مجلدات ؟ .. وكانت المفاجأة الكبرى من الدكتور جابر عصفور الناقد ، وأمين عام المجلس الأعلى للثقافة عندما اتصل بى ذاكرا أنه يريد أن يحقق لى حلمى القديم ، طالبا أن أتفرغ لترجمة هذا السفر الضخم ، لينشر ضمن المشروع القومى للترجمة الذى يرعاه المجلس .

ولهذا ، فإن الشكر الأول يتوجه إليه فهو صاحب الفضل ، ومن هنا جاء إهداء الترجمة العربية إليه . وأتوجه بالشكر إلى السيدة أميمة عزمى ، التى ساعدتنى فى ترجمة بعض العبارات والكلمات الواردة بالفرنسية داخل النص الإنجليزى . كما أتوجه بالشكر إلى الآنسة ماهيتاب عز الدين عطية ، التى زودتنى عن طريق شبكة الإنترنيت بالمعلومات الخاصة بحياة رينيه ويليك ومؤلفاته .

وشكرى البالغ لأيمن الدسوقى ، والآنسة شيرين يحى العزبى الباحثين بالجامعة الأمريكية ، اللذين قاما بتصوير المجلدات الستة الأولى من مكتبة الجامعة الأمريكية .

وشكرى الأكبر للدكتورة فاطمة موسى أستاذة الأدب الإنجليزى بجامعة القاهرة على اقتراحاتها بالنسبة إلى ترجمة بعض المصطلحات ، وكذلك شكرى الكبير للدكتور محمد عنانى وللدكتور مجدى وهبة ، فقد استفدت من قاموسيهما الشيء الكثير .

المترجم

رينيه ويليك

١٩٠٣ أمريكى المواطنة من أصل تشيكى ولد فى فيينا فى النمسا ، التى كانت فى ذلك الوقت تشكل إمبراطورية من ضمنها تشيكوسلوفاكيا . وجاء مولده فى ٢٢ أغسطس .

١٩٢٦ حاصل على دكتوراه الفلسفة من جامعة تشارلز ببراغ .

١٩٢٧ مراقب لشئون الطلبة بجامعة برينستون الأمريكية .

١٩٢٨ مدرس الألمانية بكلية سميث بنورثامبتون بالولايات المتحدة الأمريكية .

١٩٢٩ مدرس الألمانية بجامعة برينستون الأمريكية .

١٩٣٠ أستاذ بجامعة تشارلز ببراغ .

١٩٣٢ تزوج أولجابروسكا .

١٩٣٥ محاضر فى اللغة التشيكية بمدرسة الدراسات السلافية بجامعة لندن .

١٩٣٩ هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية .

١٩٣٩ عضو التدريس بجامعة إيوا الأمريكية .

١٩٤١ أستاذ مساعد بجامعة إيوا .

١٩٤٤ أستاذ الإنجليزية بجامعة إيوا .

١٩٤٦ أستاذ اللغة السلافية والأدب المقارن بجامعة ييل الأمريكية .

١٩٤٦ حصل على المواطنة الأمريكية .

١٩٤٧ مدير دراسات الخريجين بجامعة ييل .

١٩٥٠ زميل كلية سليمان ، وأستاذ أول الأدب المقارن بجامعة ييل .

١٩٦٠ رئيس قسم اللغة السلافية بجامعة ييل .

١٩٦٧ وفاة زوجته أولجا .

١٩٦٨ تزوج للمرة الثانية من نوناشو .

١٩٧٢ أستاذ فخرى بجامعة ييل بعد تقاعده فى العام نفسه .

١٩٩٥ توفى فى ١٠ أكتوبر بدار تمريض .

مؤلفات رينيه ويليك

١٩٣١	إمانويل كانت فى إنجلترا (١٧٩٣ - ١٨٣٨) .
١٩٤١	بزوغ التاريخ الأدبى الإنجليزى .
١٩٤٩	نظرية الأدب (بالاشتراك مع أوستن وارن) .
١٩٥٥-١٩٩٢	تاريخ النقد الأدبى الحديث ١٧٥٠-١٩٥٠ (٨ مجلدات) .
١٩٦١	مفهوم الواقعية فى الدراسة الأدبية .
١٩٦٢	(مشرفا) دوستويفسكى : مجموعة من المقالات النقدية .
١٩٦٣	مقالات فى الأدب التشيكى .
١٩٦٣	مفاهيم النقد .
١٩٦٥	مواجهات : دراسات فى العلاقات الثقافية والأدبية بين ألمانيا وإنجلترا والولايات المتحدة الأمريكية خلال القرن التاسع عشر .
١٩٧٠	تمييزات: مفاهيم أخرى فى النقد ، مقالات عن الأدب التشيكى
	أربعة نقاد : كروتشه ، فاليرى ، لوكاتش ، إنجاردن .
	هجوم على الأدب ومقالات أخرى .

ترجماته

فرانز كافكا وبراغ (من تأليف بافل ايسنر وقد ترجمه بالاشتراك مع لورى نلسن)

حول كتاب « تاريخ النقد الحديث ١٧٥٠ - ١٩٥٠ »

استغرق تأليف هذا الكتاب الذى يقع فى ثمانية مجلدات حوالى أربعين عاما . وقد حدد المؤلف هدفه عندما قال فى تصدير المجلد الثالث : « إننى أميل ألا يترك الكتاب قارئه يتخبط بين فوضى الآراء ، وحتى لا يتطلع إلى التاريخ على أنه سلسلة من أشكال الفشل ، فقد كُتب هذا الكتاب بقناعة أن التاريخ والنظرية يفسر كل منهما الآخر ، وأن هناك وحدة عميقة بين الحقيقة والفكرة ، بين الماضى والحاضر » . كما أنه يقول : « فى رأيى أنه لا يمكن الفصل بين النظرية والنقد التطبيقى ، وليس هدفى أن أكتب كتابا على غرار ستسبرى الكاتب الإنجليزى الذى ألف كتاباً عن تاريخ النقد الأدبى والذوق فى ثلاثة أجزاء ، وقد رفض عمدا الاهتمام بالنظرية وعلم الجمال » .

تغيرت خطة الكتاب عدة مرات . كانت الخطة الأصلية أن يصدر فى أربعة مجلدات ، ومع المجلد الثالث عدلت الخطة ، ليصدر فى خمسة مجلدات ، ومع صدور المجلد الخامس طرأ تعديل جديد ، ليصدر فى سبعة مجلدات . وفى أخريات حياته عدل الخطة للمرة الرابعة ، ليصدر فى ثمانية مجلدات على النحو التالى :

المجلد الأول : ١٩٥٥ ، أواخر القرن الثامن عشر .

المجلد الثانى : ١٩٥٥ ، العصر الرومانسى .

المجلد الثالث : ١٩٦٥ ، عصر التحول .

المجلد الرابع : ١٩٦٥ ، أواخر القرن التاسع عشر .

المجلد الخامس : ١٩٨٦ ، النقد الإنجليزى (١٩٠٠ - ١٩٥٠) .

المجلد السادس : ١٩٨٦ ، النقد الأمريكى (١٩٠٠ - ١٩٥٠) .

المجلد السابع : ١٩٩١ ، النقد الألمانى والروسى وأوربا الشرقية (١٩٠٠-١٩٥٠) .

المجلد الثامن : ١٩٩٢ ، النقد الفرنسى والإيطالى والأسبانى (١٩٠٠-١٩٥٠) .

رينيه ويليك :

جدل النقد الأدبى والفلسفة

بقلم : المترجم

إذا كان الشاعـر الألمانى جوته يقول : « إنّ الوظيفة الوحـيدة للنظرية هى تحرير طاقـات الفنان وتحريك الهواء لإثارة الطبيـعة ، حتى يمكنها أن تنـتشر ، وتكون فعّـالة » فهل يمكننا أن نتسـاءل بالنسبة للناقـد الأمريكى المعاصـر رينيه ويليك ، وهو يركـز على النظريـة فى أبحاثه الـنقدية : هل الـنظرية هى التى يمكن أن تحرّك الناقد حتى يكون نقده منتشرا وفعّالا ؟

لقد لاحظ الناقد المعاصر ديفـيد لودج الالتزام الذى لا يتزعزع عند ويليك بحياة العـقل والمدى العالمى لمرجعياته ، وبيّن أن هذا الالـتزام بالعقل يعكس ، دون شك ، خلفيـته الثقافيـة الأوربية قبل أن ينتقل إلى الولايات المـتحدة التى أقام بها لأكثر من خمسين عاما . ومن هنا ، لم يفهم النقد الأدبى على أنه سياحة تذوقية ، ولـم يفـهمه على أنه نقد تطبـيقى عملى للمؤلفات الأدبيـة الجزئية . يقول فى بحثه « من مبادىء النقد » المنشور ضمن كتاب « حاضر النقد الأدبى » : « إن مهـمة النقـد دراسة الأدب بوصـفه ظاهرة . . إنهـا ، ابتداء ، الاهتـمام بتـحليل العمل الأدبـى ، وهو أمر يذهب إلى أبعـد من الانطبـاعات العـادية والثنائية القديمة للمضمون والشكل » (ص ٥٢) . . ورينيه ويليك - فى نقده - مُحَـصَّنٌ ضد مجرّد الانطبـاعية والنظرة الذاتيـة ، وهو يحاول أن يربطه بنظرية للأدب تكون سلاحا للناقد فى أداء رسالته . . يقول فى البحث نفسه : « إن هناك مفهوما آخر للنقد يجعل منه مرادفا لنظام من المبادىء ، ولأسس الشعر ، ولنظرية الأدب ، وقد كان ذلك - ولا يزال - مجـال اهتمامى الخاص ، ذلك لأن هذا الجانب يجذبنى ؛ ولأننى بمجيئى من أوربا إلى الولايات المتحدة أحسست إحساسا قويا بالحـاجة الخاصة إلى وعى نظرى ووضـوح فكرى ومناهج بحث منظمة » (ص ٥٠) . . إذن هذا هو الثالوث الذى يتحرّك فيه رينيه ويليك طوال حياته : الوعى النظرى ، والوضوح الفكرى ، ومناهج البحث المنظمة . . .

إنّ ويليك يلحّ إلحاحا خاصا على ضرورة الوصول إلى نظرية للأدب ؛ حتى يمكن أن يقام النقد .. إنه يلاحظ افتقار الواقع المعاصر للبناء النظرى .. يقول فى الكتاب المشترك مع أوستن وارن « نظرية الأدب » : « النظرية الأدبية - آلة البحث - هى أشد ما تفتقر إليه الدراسة الأدبية فى الوقت الحاضر » (ص ٢٩) .. لقد حدد ويليك هدفه : يقول فى الجزء الأول من كتابه « تاريخ النقد الأدبى الحديث ١٧٥٠ - ١٩٥٠ » : « أغراضنا موجهة أساسا نحو فهم الأفكار » (ص ٧) .. وهو يربط النظرية بجانب نظرى هو علم الجمال وجانب عملى هو النقد التطبيقى .. يقول فى الكتاب عينه ، فى الجزء الثالث : « إننى مقتنع بأن النظرية الأدبية لا يمكن فصلها عن علم الجمال وعن النقد التطبيقى ؛ بمعنى الحكم والتحليل للأعمال الفنية المفردة » (ص ٧ من التصدير) .. وعلى هذا جاء اهتمامه بتتبّع تاريخ النظرية الأدبية ، فهى تشكل لب اهتمامه النقدى .. ويقول أيضا فى نفس الكتاب ، ونفس الجزء الثالث : « إننى معنىٌ أساسا بتتبعّ تاريخ النظرية الأدبية ، أى فن الشاعرية لكل الكتابة التخيلية سواء أكانت شعرا أم نثرا . وأنا أحب أن أحافظ على تيار وسط بين علم الجمال العام من جهة ، والتاريخ الأدبى ومجرد الرأى الأدبى من جهة أخرى » (ص ٧ من التصدير) .. وهذا الاهتمام بالنظرية هو صدى لما سبق أن ذكره فى الجزء الأول من « تاريخ النقد الأدبى الحديث » : « وجهة نظرنا الخاصة تتركز دائما على الأدب والنظرية الأدبية وفن الشعر والنقد » (ص ٢٢٧) ويدرج إلْمَر بوركلند فى كتابه « نقاد الأدب المعاصرون » قول ويليك : إن النظرية الأدبية هى محاولة مقصودة لتجميع البصائر التى أحرزها من حيث هو فى دائرة براغ الآخذة بالنزعة الشكلية مع معرفته بالنقد الأمريكى ، هذا بالإضافة إلى خلفيته الأوربية المعنية بالفكر .

فإذا كانت النظرية مهمة للنقد الأدبى ؛ فبأى معنى فهم رينيه ويليك رسالة النقد ؟ يقـول فى كتابه « مفـاهيم نقدية » : « التحليل يفـسد المتعة ، ومـهمة النقد هى أن يخدم الاسـتمتاع » (ص ٤١٨) . . هكذا يحدد ويليك باعـتباره الناقد - المفكر النقـد لا استنادا إلى التعريف ، ولكن استنـادا للرسالة : النقد يخدم المتـعة . . هذا هو درس ويليك الأساسى . . إنه ضد الألاعـيب النقدية والسياحات البهلوانيـة فى النصوص . . إن الهدف هو أن يزداد القراء - بالنقد - استمتاعا بالأعمال الأدبية . . وهذا لا يتأتى إلا بالتسلح بالنظرية الأدبية . . وبالتالى لن يكون تذوق الناقد هو التذوق الطبيعى الفجّ ، بل التذوق المصفى ، إنه التـذوق الثـقـافى الذى يرتفع من الجـزئى إلى الكلـى . . وهذا هو المعنى الحقيـقى للثقافة . . ولهـذا ، ليس غريبا أن يقول فى الجـزء الأول من تاريخه النقدى : « الذوق هو بالفعل نقد النقد » (ص ١٠٩) . . إن الذوق هو نفسه نقد مـبنى على النقد ، الذى هو مـسلح بالنظرية الأدبية ؛ فـلا يكون بهذا هو الذوق الفج التلقـائى . . وهنا يكمن إلحـاح ويليك الدائم على المطالبـة بنظرية للأدب التى يسميها آلة البـحث : « النظرية الأدبية - آلة البحث - هى أشد ما تفتقـر إليه الدراسات الأدبية فى الوقت الحـاضر » (نظرية الأدب ص ٢٩) . وهو يوضح تشابكات النظرية الأدبية مع المعارف المخـتلفة . . يقول فى الكتاب عـينه : « على أستـاذ الأدب ان يكون مدركـا للعـلاقات بين النظرية الأدبيـة والفلسفة وعلم النفس ، وأن يكون باستطاعتـه أن يقدم لممثلى الأنظمة الأخرى بيانا مُقْنعاً عن طبيعة الأدب وقيمته » (ص٣٨٣) .

فكيف يصل الناقـد إلى نظرية للأدب ؟ وكـيف وصل ويليـك نفسـه إلى النظرية ، خاصة إذا كان هذا الموقف هو لـب رؤيتـه النقدية ؟ لم يكن أمامه إلا الفلسـفـة وعلـم الجمـال . . يقـول ويليـك فى « نظرية الأدب » : « العـالم

المتخصص ينبغى أن يكون ذا ثقافة شاملة . وينبغى أيضا أن يكون على دراية بفلسفة موضوعه مدركا لمكانه تاريخيا ونظريا فى بناء المعرفة والفكر والحضارة الإنسانية . وبالنسبة لرجال الأدب ، فهذا يعنى - بالطبع - علم الجمال وما ينبثق منه من الشعر » (ص ٣٨٩) . . لقد أدرك أن قيمة العمل الفنى لا تتأتى إلا إذا كان الفنان مسلحا برؤية فلسفية . . يقول فى الكتاب نفسه : « إن الفلسفة والمحتوى الأيديولوجى فى سياقهما الصحيح يزيدان من القيمة الفنية ؛ لأنهما يدعمان عددا من القيم الفنية : تلك المتعلقة بالتراكيب والأنساق . فالعمق النظرى سيزيد من تغلغل الفنان ويفسح مجاله . وقد لا يكون الأمر كذلك ؛ إذ أن الإغراق فى الأيديولوچية قد يعوق الفنان إذا ظلت دون هضم » (ص ١٧١) . . إن ويليك يطرح القضية ، وفى الوقت نفسه يطرح محاذيرها . . إن الربط الأساسى - مع وجود الخلفية الفلسفية - هو بين النقد وعلم الجمال . . وها هو ويليك ، وهو الناقد ، لايتورع - مع صدقه مع النفس - عن أن يعتبر النقد تابعا لعلم الجمال . . يقول فى الجزء الأول من تاريخه النقدى : « إننا نصبح واعين كيف كان الفيلسوف الإيطالى كروتشه مصيبا عندما أكد أن النقد هو جزء من علم الجمال ، إنه علم جمال تطبيقى (بالفعل) » (ص ٢٢٨) . .

فإذا ما حاول ويليك أن يؤرخ للنقد الأدبى ، فبأى معنى فهم هذا التأريخ ؟ وهل ربطه بشىء آخر ، وهو الذى اعتبر أنّ النقد لا يقوم إلا بالنظرية الأدبية ؟ لقد ربطه - كما هو واضح - ربطا مباشرا بعلم الجمال . . يقول : « إن تاريخ النقد هو جزء من تاريخ الفكر الجمالى على الأقل إذا عالجناه فى حد ذاته دون الإشارة إلى العمل الإبداعى المعاصر له » (نظرية الأدب ص ١٥٦) . وفى الوقت نفسه ربط فهمه للنقد بالتاريخ . . يقول فى كتابه « مفاهيم نقدية » : « النقد معناه الاحتفال بالقيم والصفات المميزة ، معناه فهم

النصوص التي يضم تاريخيتها مما يتطلب تاريخا للنقد ؛ لكي يتم مثل ذلك الفهم ، ومعناه أخيرا اتخاذ منظور عالمي يسعى نحو مثال بعيد المدى قوامه التاريخ والبحث الأدبيان الشاملان » (ص ٣٣١) . . إنه يربط دائما بين التاريخ والنظرية . . إنهما متضايفان . . يقول في بحثه « من مبادىء النقد » : « التاريخ والنظرية يشرح كل منهما الآخر ، ويتضمن كل منهما الآخر ، وثمة وحدة عميقة بين الحقيقة والفكر في الماضي والحاضر » (حاضر النقد الأدبي ص ٥٧) . . وها هو يصل إلى مثلث البحث المنهجي في الدراسة التاريخية للنقد : إنه المثلث الذي أضلاعه الثلاثة هي : النظرية والنقد والتاريخ . . يقول : « النظرية والنقد والتاريخ تتعاون في البحث الأدبي لتحقيق المهمة الأساسية ، ألا وهي وصف العمل الفني وتفسيره وتقييمه ، أو وصف أي مجموعة من الأعمال الفنية وتفسيرها وتقويمها » (نظرية الأدب ص ٣٧١) .

إن التساؤل ينشأ : كيف يمكن كتابة تاريخ للنقد الأدبي ؟ إنه لابد من تحديد ماهية النقد . . لكن ماهية النقد بدورها تتحدد بالتاريخ . . ومن هنا يصل ويليك إلى العلاقة الحديثة بين النقد والتاريخ . . إنه يتساءل ، ثم يجيب: « كيف نصل إلى وصف للنوع الأدبي من دراسة التاريخ دون أن نعرف مسبقا كيف يكون هذا النوع ؟ وكيف نعرف النوع بدون أن نعرف تاريخه ، بدون معرفة أمثلته المحددة ؟ من الواضح أننا هنا إزاء حالة من حالات المصادرة على المطلوب في المنطق ، وهي الحالة التي علّمنا إيّاها كل من شلايرماخر ودلتاي وليو سبتزر ألاّ نعدها فاسدة . . إذ يمكن حلها بجدلية الماضي والحاضر ، جدلية الواقع والفكرة ، والتاريخ والاستطيقا » (مفاهيم نقدية ص ٤٠٠) الجدل !! أليس الجدل هو الذي سبق لأفلاطون أن جعله تاج العلوم ومليكها ؟ أليس هو عين الفلسفة ؟!

بمفهوم النقد يمكن تتبع المسار التاريخى ، وبالتاريخ يمكن تعديل مفهوم النقد .. هذه هى الحركة الجدلية .. هذه هى الرؤية الفلسفية عند ويليك .. يقول : « تاريخ النقد الذى لا يهتم على الأقل بأرسطو والإيطاليين فى عصر النهضة ، والفرنسيين فى القرن السابع عشر غير خليق بهذا الاسم » (نظرية الأدب ص ٣٩١) لكن هناك أسبقية - منطقية على الأقل - للنقد على التاريخ .. يقول : « المؤرخ للأدب ينبغى أن يكون ناقدا ؛ حتى فى سبيل أن يكون مؤرخا » (نظرية الأدب ص ٦٦) .. ويوضح بوركلند فى كتابه « نقاد الأدب المعاصرون » هذه الحركة الجدلية عند ويليك عندما قال : إن النقد بالمعنى الأساسى تاريخى ، كما أنه جمالى .. وهو ينقل عن ويليك قوله : « يستهدف النقد أن يقيم نظرية للأدب ، وتكوين معيار ومقاييس للوصف والتصنيف والتفسير ، وأخيرا الحكم . إنه نظام عقلانى ، وفرع من فروع المعرفة ، وسعى عقلانى . وإذا أردنا أن نصل إلى نظرية نسقيّة للأدب علينا أن نفعل ما تفعله كل المعارف الأخرى : عزل موضوعنا ، طرح مادة موضوعنا ، تمييز دراسة الأدب عن المساعى المتعلقة الأخرى . وواضح أن العمل الأدبى هو المادة المحورية لنظرية للأدب ، وليس سيرة أو سيكولوجيا للمؤلف أو الخلفية الاجتماعية أو الاستجابة التأثرية للقارئ » (ص ٥١١) . ويورد بوركلند أيضا نقلا عن رينيه ويليك فى الجزء الرابع من تاريخه قوله : « إن تاريخ النقد لا يمكن أن يكون تاريخا سرديًا مثل تاريخ الأحداث السياسة أو الشخصية ، إنه بالأحرى وصف وتحليل وحكم على الكيف ، أو بدقة أكبر على النظريات والمذاهب والآراء المعروضة فى عديد من الكتب » (ص ٥١١) ..

إن ويليك لا يكتب تاريخا للنقد ، بل يكتب (فلسفة) لتاريخ النقد ، وهو ما يسميه « تاريخ التاريخ » .. يقول فى « مفاهيم نقدية » : « ما أسعى إليه -

فى نهاية المطاف - هو التوصل إلى تاريخ انقسام الأدب إلى فترات ، وهو المفهوم الأساسى الذى ينبثق عن مشروعى القديم ، ألا وهو تاريخ التاريخ الأدبى ، والبحث الأدبى ضمن تاريخ للنقد الحديث » (ص ٢٤٦) . . وليس ويليك بالناقد الانطباعى إطلاقا ، حتى وهو يدرس تاريخ النقد ، إن النظرية - دائما - هى التى توجهه . . إنه مشغول بفلسفة النقد أكثر من انشغاله بالنقد . . إنه مشغول بفلسفة التاريخ أكثر من انشغاله بالتاريخ . . إنه مشغول بفلسفة الأدب أكثر من انشغاله بالأدب . . ولهذا يقول فى الجزء الأول من مشروعه عن تاريخ النقد الحديث : « طوال هذا التاريخ لم أرغب فحسب فى أن أنقل انطباعا عن تطور الأفكار النقدية الحديثة وتطور نظرتنا النقدية الخاصة ، بل كنت أرغب أيضا فى أن أنقل ثراء وتنوع وجاذبية بعض أعظم العقول فى التاريخ الأدبى ، التى تعمل انطلاقا من مواقف متنوعة نحو هدف عام : فهم الأدب والحكم عليه » (ص ١١) .

إن ويليك - بالنظرية الأدبية وفلسفة النقد - استطاع أن يفهم طبيعة العمل الأدبى . . إنه يفهم - من خلالهما - استقلالية العمل الأدبى واختلافه عن بقية الإنتاج الإنسانى . . إنه إنتاج جمالى فى أساسه . . يقول : « إن العمل الأدبى ليس وثيقة اجتماعية أو تاريخية ، وليس موعظة بلاغية ، وليس كشفا دينيا ، وليس تأملا فلسفيا . . إنما الفن وهم وخيال . » (حاضر النقد الأدبى ص ٥١) . . إن ويليك لا يفرض على العمل قيما معينة ؛ لأنه هو نفسه قيمة ، كما أنه يعبر عن قيمة هى القيمة الإنسانية . . يقول : « من الخطأ الظن بأن القيم تُفرض على العمل الفنى . إن العمل الفنى بناء من القيم ، وينبغى أن تُدرَك بواسطة الناقد . وكل محاولة لطرح القيمة عن الدراسة الأدبية أو جعل هذه الدراسة علما يشبه علم النبات لابد أن تخفق » (حاضر النقد الأدبى ص ٥٤) . .

ويقول ويليك : إن العمل الأدبى « له كيان أنطولوجى خاص ، وهو ليس واقعة (شأن التمثال) ، وليس ذهنيا (مثل تجربة النور أو الألم) ، وليس مثاليا (مثل فكرة المثلث) . إنّه نسق من معايير المفاهيم المثالية متداخلة ذاتيا » (عن بوركلند : نقاد الأدب المعاصرون ص ٥٠٩) .. العمل الأدبى فى منظور ويليك هو عمل وجودى لا مجرد عمل اجتماعى أو سياسى أو سيكولوجى .. وفى الوقت نفسه هو حريص على أن ينفى عنه إمكان اتهامه بفصل الفن عن الحياة ، وأنه يطالب بالفن للفن .. لهذا يقول فى « مفاهيم نقدية » : « العمل الفنى شيء أو عملية لها شكل ووحدة تفصله عن الحياة بلحمها ودمها ، لكن يبدو أنّ علينا التحرّز من أن يُساء فهمنا حين نقول ذلك ، لئلا نُتّهم بأننا ننادى بالفن من أجل الفن ، أو بالصعود إلى البرج العاجى ، أو بالتأكيد على انعدام الصلة بين الفن والحياة . لذا نقول إنّ كل الاستطيقيين العظام نسبوا للفن دورا فى المجتمع ، واعتبروا أن الفن يزدهر أفضل ما يزدهر فى المجتمع الفاضل ، وعرفوا أنّ الفن يضفى الطابع الإنسانى على الإنسان وأن الإنسان يحقق إنسانيته على أكمل وجه خلال الفن فقط » (مفاهيم نقدية ص ٣٥٥) .
وهكذا يحافظ ويليك على ذاتية الفن كذاتية جمالية : « الأدب ليس بديلا لعلم الاجتماع أو السياسة ؛ إذ أن له مبرراته وأهدافه الخاصة به » (نظرية الأدب ص ١٥٢) وفى الوقت نفسه فإن العمل الأدبى « لا يمكن تحليله ووصفه أو تقويمه دون الرجوع دائما للمبادىء النقدية » (نظرية الأدب ص ٦٦) .. إذن الأمر المحورى هو الرجوع دائما للمبادىء النقدية ، الرجوع إلى النظرية الأدبية ، أى الالتجاء إلى الفلسفة ، الالتجاء إلى المنهج الذى أساسه أساس أنطولوجى لا مجرد عملية إجرائية ..

لقد رأى ويليك المنهج على أنه مشحون بالأنطولوجيا ، مشحون بالموقف

الوجـودى . . يقـول فى الجزء الثالـث من تاريخه النقـدى : « ليست النسـبية أو الأخلاقـية مـعيـارى الذى يرشدنى ، بل (المنظورية) التـى تحاول أن ترى الموضوع من كل الجوانب الممكنة ؛ وأنا مقتنع بأن هناك بالفعل موضوعا . . إن الفيل موجود برغم تنوع آراء العميان » (ص ٧ من المقدمة) . . الترابط هو ما يميز ويليك فى دراساته النقدية . . و « البحث الأدبى لن يحرز أى تقدم من الناحية المنهجية ؛ إلا إذا قرر أن يدرس الأدب كموضوع مـتميز عن غيره من نشاطات الإنسان ومنتجاته . ولذا فإننا سنواجه مشكلة ماهو أدبى ، وهى مشكلة الإستطيقا الأساسية ؛ أى مشكلة طبيعة الفن والأدب » (مفاهيم نقدية ص ٣٧٢) . . . إن الدراسة الأدبية تتحـول على يديه إلى بحث فى النظرية الأدبية . . بل حتى اختيار النصوص الأدبية يحمل وجهة نظر فلسفية فى الاختيار . . يقول : « أما أنا فارى أن فكـرة إفراغ الدراسة الأدبيـة من أى مسـتوى كان من النقـد بمعنى التقويم والحكم مقـضى عليها بالفشل . فمجرّد اختـيارنا لبعض النصوص من بين ملايين النصوص الأخرى للدراسة هو حكم نقدى على الرغم من أن هذا الحكم قد يكون موروثا وقُبل دون تمحيص » (مفاهيم نقدية ص ٤٤٠). وويليك فى منهجه مراقب لنفسه دومـا : « نحن لسنا انتقائيين مثل الألمان ، أو مغرقين فى النظرية مثل الروس » (نظرية الأدب ص ١٦) . . إنه يبحث عما أسماه الفيلسوف المجـرى المعاصـر جورج لوكـاتش « المنظور » ، المنظور الذى ينظر من خـلاله الفنان للعالـم . . والناقد - عند ويليك - هو الآخر يبـحث عن المنظورية التى هى « مبدأ ، يعنـى إدراكنا أن هناك شعرا واحدا ، وأدبا واحدا مـقارنا فى كل العصور ، وأنه أدب نامٍ مـتغيّر مفعم بالإمكـانيات . فالأدب ليس سلسلة من الأعمال الفريدة التى لا يجمعها شىء ، وليس سلسلة من الأعمال التى تدور فى دورات زمنية من الكلاسـيكية إلى الرومـانسية ، من عـصر ألكسندر بوب إلى

عصر ووردزورث ، كما أنه ليس - بطبيعة الحال - ذلك العالم الأصم من التوحد والثبات الذى اعتبرته الكلاسيكية القديمة مثاليا » (نظرية الأدب ص ٦٤) .

ولكن هل بالمنظورية سيفقد الناقد الموضوعية ؟ إن ويليك ينفى هذا التعارض السطحى .. يقول فى « مفاهيم نقدية » : « بمجرد أن ننظر إلى الأدب ، لا كجزء من معركة الحصول على مزايا ثقافية ، أو كسلعة من سلع التجارة الخارجية ، أو كدليل على السيكولوجية الوطنية سنحصل على الموضوعية الصحيحة الوحيدة المتاحة للإنسان . ولن تكون هذه الموضوعية هى الحيادية العلمية أو النسبية والتاريخية التى لا تلتزم بشىء ، بل ستكون مواجهة للأشياء فى جوهرها : نظرا مستديما لا يزيغه الهوى إلى التحليل ، فالحكم والتقييم . وما أن ندرك طبيعة الفن والشعر وانتصاره على ما يعترى الإنسان من زوال ، وعلى ما ينتظره من مصير ، وخلقه لعالم جديد من صنع الخيال ، حتى تختفى الأباطيل القومية ويظهر الإنسان ، الإنسان بعموميته ، الإنسان فى كل مكان وكل زمان ، وبكل تنوعاته ، ويكف البحث الأدبى عن أن يكون مجرد لعبة يلعبها المنقبون عن مخلفات الماضى ، أو طريقة لحساب المدّخرات والديون القومية ، أو حتى طريقة لوصف العلاقات المتشابكة . يصبح البحث الأدبى حينئذ فعلا من أفعال الخيال كالفن نفسه أى حافظا لأعْلى قيم الإنسانية وخالقا لها » (مفاهيم نقدية ص ٣٧٤) .

وهكذا حدد ويليك طريقته ، وبالتالى تحدد موقعه على خريطة النقد الأدبى : « لقد حاولت فى كل كتاباتى أن أتحدث بانتظام عن مفهوم للفترة التاريخية ، يسمح للبقايا من العصور السابقة ، ولاستباقات العصور اللاحقة بالوجود » (مفاهيم نقدية ص ١٥٦) ، وهو مثل الفيلسوف اليونانى هيرقليطس لا يبحث عن أرض الخلاف بين البشر ، أرض الحواس ، أرض النائمين الغافلين ، بل

هو يبحث بالأحرى عن أرض الوفاق بين البشر ، أرض العقل ، أرض المستيقظين : أصحاب النظر الكلى . . ومن ثمّ ؛ فإنه ليس غريبا أن يقول : « نحن لا نريد أن نكون متخصصين . نريد أن نكون بشرا مكتملين . نريد أن نوفق بين الوعى واللاوعى ، بين حياة الحواس وحياة العقل . نريد أن يكون عندنا شعراء نقاد . لنا أن نرجو ظهورهم . ولكن سأتخذ دور المدافع عن الشيطان ، وأقول إننى لا أوصى بإضفاء صفة القداسة إلا فى حالات نادرة جداً ، حالات تشتمل على قديسين حقيقيين تمكنوا من تحقيق معجزة التوفيق بين النقد والشعر فى أنفسهم » (مفاهيم نقدية ص ٤٢٦) .

ويليك فى مقدمته لكتاب « دوستويفسكى » الذى يضم عددا من الدراسات النقدية لبعض النقاد المعاصرين عن الأديب الروسى يقول : « إن تأثير الكاتب على قرائه يمكن تحليله فى عدة جوانب رغم تداخلها ، إلا أنّها متميزة : السمعة التى ينالها ، والنقد الذى يحاول أن يحدد معالم الخصوصية ، ويبحث دلالتها وقيمتها والتأثير الفعلى الذى يمارسه على الكتاب الآخرين ، وأخيرا الدراسة المتأملة التى تحاول أن تضىء موضوعية عمله وحياته » (ص ١) . . أفلا ينطبق مثل هذا القول على رينيه ويليك نفسه ؟ وإذا كان قد ذكر فى كتابه « مفاهيم نقدية » : « الشاعر العظيم شخص يشغله شعره ، بل يتلبسه تلبيسا » (ص ٤٢٥) أفلا يمكن أن نقول عن ويليك الناقد - المفكر (وهو مصطلح واحد وليسا مصطلحين) أيضا إنه شخص يشغله نقده ، بل تلبسه بالفعل تلبسا لأكثر من سبعين عاما من عمره ، الذى بلغ اثنين وتسعين عاما ؟

المصادر والمراجع

١ - د. محمود الربيعى (مشرفا ومترجما) :

حاضر النقد الأدبى : مقالات فى طبيعة الأدب -

دار المعارف - القاهرة - ١٩٧٧ .

٢ - ويليك ، رينيه :

مفاهيم نقدية ،

ترجمة د . محمد عصفور

عالم المعرفة - الكويت - ١٩٨٧ .

٣ - ويليك ، رينيه ، وارن ، أوستن :

نظرية الأدب

ترجمة الدكتور عادل سلامة

دار المريخ - الرياض - ١٩٩٢ .

4- Borklund, E. :

Contemporary Literary Critics

St. James Press - London - 1977

5- Lodge, D. (Ed.) :

20 th Century Literary Criticism

Longman - London - 1972

6- Wellek, R. :

History of Modern Critcism 1750 - 1950

Vol.I. Jonathan Cape - London - 1955

Vol III Yale Univerity Press - New Haven - 1965

7- Wellek, R. (Ed) :

Dostoevsky.

Prentice - Hall, Inc., Englewood Cliffs - 1962

خطة الترجمة

ماذا يمكن أن يفعل المترجم - أى مترجم - يتصدى لمثل هذا السفر الضخم ؟ وماذا يمكن أن يفعله ، وهو إزاء ناقد يربط تاريخه النقدى بالفلسفة وعلم الجمال وتاريخ الحضارة أساسا ، ولا يتغافل عن العوامل السياسية والاقتصادية والعلمية والأسطورية ؟ وماذا يمكنه أن يفعل ، والمؤلف بجانب كتابته للكتاب بالإنجليزية يرجع إلى مصادر ومراجع بالفرنسية والألمانية والإيطالية واللاتينية والأسبانية والتشيكية والروسية ؟ وماذا يمكن أن يفعل ، والمؤلف يتوجّه به إلى قارىء أوربى أو أمريكى لديه أساس ثقافى كبير ، يعرف عددا كبيرا من الأعلام والمصطلحات مما لا يحتاج إلى تنويه ؟

إن هذا المترجم - أى مترجم - بجانب رجوعه إلى قواميس اللغة المختلفة محتاج إلى الاستفادة من جهود النقاد والباحثين المصريين فى ترجمة المصطلحات النقدية والأدبية ، على الا يكون هذا قيدا على حريته بالتغيير . كما أنه محتاج إلى أن يضيف حواشى إلى النص لشرح عنوان قصيدة أو محتوى رواية أو موضوع مسرحية أو مكوّنات أسطورة ، بجانب أنه محتاج إلى أن يضيف تنويهاً بعدد كبير من الأعلام وتنويهاً ببعض المذاهب الفلسفية أو السيكولوجية أو الاجتماعية أو السياسية أو الاقتصادية خدمة للقارىء العربى .

ومن هنا ، رأى المترجم أن يستعين بعدد من الموسوعات العامة والقواميس المتخصصة والمراجع المتعلقة بتاريخ المعارف الإنسانية ، سواء بالنسبة لترجمة هذا المجلد الأول أوالمجلدات اللاحقة ، وذلك على نحو الكشف المرفق مع هذا . كما أنه فضل أن يدرج فى نهاية الكتاب ثبتا بالمصطلحات الواردة بالإنجليزية ومقابلها الترجمة العربية ، كما أضاف ثبتا آخر بأسماء الأعلام بالإنجليزية ومقابلها بالعربية .

مراجع الهوامش والتذييلات

أولا : الموسوعات العامة :

1- Morris, R. B. And Inwin, G. W. :

An Encyclopedia of Modern World.

2- ——————————— :

Funk And Wagnalls New Encyclopedia.

3- ——————————— :

The Guiness Encyclopedia.

4- ——————————— :

The Macmillan Encyclopedia.

ثانيا : الأعلام :

5- Briggs, is. (Ed.) :

A Dictionary of the 20th Century World Biography.

6- Raven, S. And Wein, A. (Eds.) :

Women In History

7- Ugalov, J. S. (Ed.) :

The Macmillan Dictionary of waman's Biography.

8- Vernoff, E. And Shore, R. (Eds.) :

International Dictionary of the 20th Century Biography.

9- ——————————— :

Webester's New Biographical Dictionary.

ثالثا : القواميس العامة فى اللغة :

10- ——————— :

Encyclopedic Dictionary

رابعا : الآداب :

١ - الأدب العام :

11- ——————— :

The Pengiun Companion to Literature.

٢ - الأدب الأمريكى :

12- Cunliffe, M. :

The Literature of the United States.

14- Hart, y. D. :

The Concise Oxford Companion to American Literature.

٣ - الأدب الانجليزى :

14- Eagle, D. :

The Concise Oxford Dictionary of English Literature.

15- Ousby, I. :

The Cambridge Guide to English Literature.

16- Rogers, P. (Ed.) :

The Oxford Illustrated History of English Literature.

٤ - الأدب الحديث :

17- Seymour - Smith, M. :

Guide to Modern Literature.

٥ - الأدب الروسى :

18- Mirsky, L. :

AHistory of Russian Literature.

٦ - الأدب الفرنسى :

19- Brereton, G. :

Ashort History of English Literature

20- Reid, y. A. A. :

The Concise Oxford Dictionay of French Literature.

٧ - الأدب المقارن :

٢١ - الطاهر أحمد مكى :

الأدب المقارن .

٢٢ - محمد غنيمى هلال :

الأدب المقارن .

٨ - الأدب اليونانى والكلاسيكى :

٢٣ - أحمد عتمان :

الأدب الإغريقى ؛ تراثا إنسانيا وعالميا .

24- Harvey, R. :

The Oxford Companion To Clasical Literature.

25- Levi :

The Pelican History of Greek Literature.

26- —————————— :

Greek Literature.

خامسا : الأساطير :

٢٧ - عبد المعطى شعراوى :

أساطير إغريقية .

٢٨ - كوملان ، ب :

الأساطير الإغريقية والرومانية . (ترجمة : أحمد رضا محمد رضا)

29- Cotterell , A. :

A Dictionary of World Myths

30- Graves, R. :

The Greek Myths

31- Kaster, J. :

Mytholgical Dictionary

32- —————————— :

New Larouse Encyclopedia of mythology.

سادسا : الاقتصاد :

33- Bannock, G. And Others :

The Penguin Dictionary of Economics.

34- Barber, y. :

A History of Economics.

سابعا : التاريخ والحضارة :

٣٥ - ديورانت ، ول :

قصة الحضارة (ترجمه د. زكى نجيب محمود وآخرون) .

36- Brown, A & Others :

The Cambridge Encyclopedia of Russia And The Soviet Union.

37- ——————— :

Longman IllustratedEncnydopedia of World History.

ثامنا : الثقافة :

38- Wintle, y. (Ed) :

Dictionary of Modern Culture.

تاسعا : الدراما والمسرح :

٣٩- د. إبراهيم حمادة :

معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية .

٤٠ – تشينى ، سلدن :

تاريخ المسرحية .

٤١ – د. رشاد رشدى :

نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن .

٤٢ – د. فاطمة موسى :

قاموس المسرح .

43- Brockett, A. Others :

History of the Theatre

44- Hortnoll, R. (CA) :

The Concise Oxford Companion To the Theatre.

45- Taylor, Y. R. :

The Penguin Dictionary of Theatre

46- Vincon, y. :

Contemporary Dramatists.

عاشــرا : الدين :

47- Hinnell, Y. P. :

The Penguin Dictionary of Religion.

48- Levingston, E. :

The Concise Oxford Dictionary of the Christian Church

49- Parrinder, G. (Ed.) :

An Illustrated History of the World Religions

حادى عشر : الرواية :

50- Peyre, H. :

Contemporary French Novel

51- ———————— :

20th Century Fiction.

ثاني عشر : السياسة :

٥٢ – سباين ، جورج :

تطور الفكر السياسى (ترجمة : جلال العروسى)

53- Crispigny, Y. A. :

Contemporary Political Philosophers

ثالث عشر : السينما :

54- Katz, E. :

The International Film Encyclopedia.

رابع عشر : الشعر :

55- Burnshaw :

The Poem Itself

56- Myres, Y. :

The Longman Dictionay of Poetic Terms.

57- Preminger, A, And Progavity (Eds.) :

The New Prenciton Encyclopedia of Poetry And Poetics.

58- Vincon, y. :

Contrmporary Poets.

خامس عشر : العلم :

59- Asimov, I. :

Biographical Encyclopedia of Science.

60- Bernal, y. D. :

Science In History.

61- Ronan, C. H. :

The Cambridge Illustrated History of World Science.

سادس عشر : علم الاجتماع :

62- Abercrombie, N., And Others :

Dictionary of Sociology.

63- Mann, M. :

The Macmillan Student Encyclopedia of Sociology.

64- Mitchell, D. :

The New Dictionary of Sociology

سابع عشر : علم الجمال :

65- Bosanquet, B.

History of Aesthetics.

66- Taterkiewicz. :

History of Aesthetics.

ثامن عشر : علم النفس :

67- Drever, Y.

The Penguin Dictionary of Psychology

68- Reber, A. S.

The Penguin Dictionary of Psychology.

تاسع عشر : العمارة :

69- Fleming, J. & Others :

The Penguin Dictionary of Architecture.

عشرون : الفكر :

70- Bullock, o. And Sallybrass, O. (Eds.) :

Fontana Dictionary of Modern Thought

71- Wiener, P. R. (Ed.) :

Dictionary of The History of Ideas.

واحد وعشرون : الفلسفة :

٧٢ – باومر :

الفكر الأوربى الحديث ،

ترجمة : د . أحمد حمدى محمود

73- Edwards, P. (Ed.) :

Encyclopedia of Philosoplhy

74- Honderich, T. (Ed.) :

Oxford Companion to Philosophy

ثانى وعشرون : الفـــن :

٧٥ - فنكلشتين ، سدنى :

الواقعية فى الفن (ترجمة : مجاهد عبد المنعم مجاهد)

٧٦ - هاوزر ، بول :

الفن والمجتمع عبر العصور (ترجمة : د. فؤاد زكريا)

77- Gardner,

Art Through The Ages

78- Huygle, R. (Ed.) :

Larouse Encyclopedia of Art

79- Jameson, H. W. :

A History of Art.

80- Stangos, N. :

Concepts of Modern Art.

ثالث وعشرون : اللغــة :

٨١ - أحمد مختار عمر :

علم الدلالة

82- Potter, S. :

Language In the Modern World

رابع وعشرون : الموسيقى :

٨٣ - أحمد بيومى :

القاموس الموسيقى .

84- Headington, C. :

A History of Western Music

85- Scholes, P. A. :

The Concise Oxford Dictionary of Music

86- ———————— :

Collins Encyclopedia of Music

خامس وعشرون : النقد والبلاغة :

٨٧ - د. أحمد مطلوب :

معجم المصطلحات البلاغية وتطورها .

٨٨ - د. أحمد مطلوب :

معجم النقد العربى القديم .

٨٩ - سلدن ، رامان :

النظرية الأدبية المعاصرة (ترجمة د. جابر عصفور) .

٩٠ - د. صلاح فضل :

النظرية البنائيـة فى النقد الأدبى .

٩١ - كيرزويل ، إديث :

عصر البنيوية (ترجمة : د. جابر عصفور) .

٩٢ - د. مجدى وهبة :

معجم مصطلحات الأدب .

٩٣ - د. محمد عنانى :

المصطلحات الأدبية الحديثة - دراسة ومعجم إنجليزى - عربى .

٩٤ - محمد غنيمى هلال :

النقد الأدبى الحديث .

٩٥ - ويليك ، رينيه :

مفاهيم نقدية (ترجمة : د. محمد عصفور) .

٩٦ - ويليك ، رينيه ووارن ، أوستن :

نظرية الأدب (ترجمة : د. عادل سلامة) .

97- Borklund, E. :

Contemporary Literary Criticism

98- Cuddon, y. A. :

A Dictionary of Literary Terms

99- Fowler, R. (Ed.) :

A Dictionary of Modern Critical Terms

100- Hawthorn, J. :

A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory

101- Newton, K. :

Twentieth Century Literary Criticism

102- Wimsatt, W. Brooks C. :

History of Crticism.

تنــويه

أدرج المؤلف رينيه ويليك مـصادره ومراجعـه وتعليقاته وهوامـشه عن كل فصل من فصول الكتـاب فى خاتمة الكتاب . لكننى فضلت - تسهيـلا وتيسيرا على القـارىء - أن أدرج التعليقـات والهوامـش فى أسـفل الصـفحات المتعلقة بهـا . ولما كنت قـد أضـفت هوامش تعليـقـيـة عن بعض الشـخصـيـات أو المصطلحات أو أسماء القصائد أو توضـيحات عن بعض الأساطير والمؤلفات ؛ فقـد فضلت أن أدرجهـا فى الموضع المتعلق بها فى أسـفل الصفحـات أيضا . ولهذا جعـلت الهوامـش تتخـذ رقمـا مسلسلا فى ختـام التعليق . ثم أدرجت مصادر المؤلف ومراجعه فى نهاية كل فصل .

م ٠ ع ٠ م

المجلد الأول

أواخر القرن الثامن عشر



هذا هو المجلد الأول من تاريخ النقد الأدبى الحديث ، والذى سوف يصدر فى أربعة مجلدات [١] ، وقد كتبته بوجهة نظر متناسقة . إن تاريخ النقد لا يجب أن يكون موضوعا موغلا فى القدم على نحو خالص ، بل يجب - كما أعتقد - أن يضوّىء موقفنا الراهن ويفسّره . وهذا التاريخ للنقد الأدبى الحديث عليه بدوره أن يكون شاملا ، وذلك فى إطار يقتصر على إدراج نظرية أدبية حديثة . ويعد منتصف القرن الثامن عشر نقطة ذات أهمية للبدء منها ، ففى هذه الفترة بدأ نسق الكلاسيكية الجديدة - بما يشتمل عليه من معتقدات منذ أن تأسّس فى عصر النهضة - فى التحلّل . ولقد بدا لى وصف التغيرات فى ذلك النسق بين ١٥٠٠ و ١٧٥٠ مهمة عتيقة للغاية لا علاقة لها بمشكلات عصرنا . ولكن فى أواخر القرن الثامن عشر ظهرت مذاهب ووجهات نظر ، ولقد تصارع بعضها مع البعض الآخر ، وهذه المذاهب ووجهات النظر مترابطة معا حتى الآن بما تضمّه من نزعة طبيعية ، تنادى بأن الفن هو تعبير عن الانفعال وإيصال إليه ، ووجهة نظر رمزية صوفية للشعر ، وغير ذلك . وفى سنوات ١٨٣٠ عندما كانت الحركة الرومانسية الأوربية ، قد دخلت فى دائرة المحاق بوفاة الشاعر الألمانى جوته ، والفيلسوف الألمانى هيجل ، والشاعر الإنجليزى كولردج ، والأديب والناقد الإنجليزى هارلت ، والشاعر الإيطالى ليوباردى . وفى هذه الفترة بدأت تظهر العقيدة الجديدة الخاصة بالواقعية ، وهنا يحدث توقف طبيعى فى سياق قصتنا ، وسوف ينتهى المجلد الثانى عند هذه النقطة . أمّا المجلدان اللذان أُعِدُّ لهما بهمة ونشاط ؛ فيجب أن يمتدّا إلى عصرنا .

(١) كتب المؤلف هذا قبل أن يعدل خطته عدة مرات إلى أن أوصل الكتاب إلى ثمانية مجلدات ، على نحو ما أوضحناه عن الكتاب (المترجم) .

إننى لأفسرّ - على نحو عريض - مصطلح (النقد) بحيث لا يقتصر على الكتب المفردة والمؤلفين الأفراد ، كما أنه لن يقتصر على النقد « الإحكامى » المتمسّك بالأصول والنقد التطبيقى وبداية الذوق الأدبى ، بل سيكون النقد قائما على أساس ما جرى التفكير فيه ؛ ليشمل مبادىء الأدب ونظريته وطبيعته ومعياره ووظيفته وتأثيراته وعلاقاته بأوجه النشاط الأخرى للإنسان وأنواعه وأفانينه ووسائله التقنية وأصوله . وسوف أحاول أن أتخذ لى سبيلا وسطا بين علم الجمال الخالص من جهة - أى علم الجمال النظرى والتأملات فى طبيعة الجميل والفن بصفة عامة - ومجرّد الأقوال المعبرة عن الذوق الانطباعى والآراء الواهنة التى لا تقوم على حجج من جهة أخرى . وسيستحيل علىَّ أن أتجنب بعض السياحات فى تاريخ علم الجمال التجريدى والذوق العينى الملموس . وواضح أن تاريخ النقد الأدبى لا يمكن أن ينفصل بالكلية عنه . غير أننا سوف نناقش بعض فلاسفة الجمال الخُلَّص مثل الفيلسوف الألمانى كانْت ، ولكن بإيجاز شديد . وسنكتفى بإلقاء لمحة حتى على كُتّاب بارزين ؛ إذا كانوا لم يطرحوا نوعا من الإطار النظرى لنزعتهم الأدبية وأذواقهم .

وسوف يقتصر المجلدان الأولان على أربعة أقطار هى : إنجلترا (مع أسكتلندا) وفرنسا وألمانيا وإيطاليا ، وإن كانت الخاتمة ستمسّ - بإيجاز - التطورات فى أقطار أخرى . وفى المجلدين الثالث والرابع ، ستضاف أسبانيا وروسيا والولايات المتحدة الأمريكية . وفى الوقت نفسه ، فى هذه الفترة التى هى موضع البحث ، كان النقد الأسبانى يلوح أنه نقد ثانوى ، وكان النقد الروسى على أهبة الظهور ، وكان النقد الجديد فى الولايات المتحدة الأمريكية لا يزال يحاكى نقد إنجلترا .

والكتاب الموجود الوحيد الذى يغطى موضوعنا « باستفاضة » هو كتاب

جورج سنتسبرى [٢] : « تاريخ النقد والذوق الأدبى فى أوربا » (فى ثلاثة مجلدات ١٩٠٠ - ١٩٠٤) ، ولا يزال الكتاب مقروءاً بسبب حيوية عرض المؤلف وأسلوبه ، إلا أنه أصبح متخلفا عتيقا ؛ لأنه كُتب منذ خمسين عاما فى ذروة الانطباعية ونظرية الفن للفن ، وليس الأمر قاصرا على ذلك ، بل يبدو لى الأمر أنه باطل بطلانا شديدا من جرّاء ما فيه من نقص أكاديمى بالنسبة للاهتمام بمشكلات النظرية وعلم الجمال .

وحتى يمكن الحفاظ على اتساق النص وإمكان قراءته ؛ فإن كل الاقتباسات باللغات المختلفة سيكون بالإنجليزية مع إيراد كل النصوص الأجنبية فى الهوامش فى أصولها ؛ لكى تجرى مراجعة المصطلح القاموسى والسياق بقدر الإمكان . ومعظم الترجمات من هذه اللغات الأخرى قمت بها بنفسى ، ولكن فى بعض الحالات استخدمت الترجمات الأقدم بشكل حر . وتم تحديث تهجئة الكلمات طوال النص ؛ لأنه بدا لى من غير الضرورى - فى كتاب مكرس للأفكار - الاحتفاظ بطريقة كتابة الكلمات فى عصرها . وفى حالات كثيرة - وخاصة فى الكلاسيكيات الألمانية المتاحة فى الطبعات الحديثة - كان الرجوع إلى التهجئة الأصلية مهمة شبه مستحيلة ، وهى غير ملائمة لغرض الكتاب . وقائمة المراجع انتقائية ووصفية ، وتسمح بتصويبات للنقاط موضع الجدال للتفسير الذى جرى تجنّبه فى النص .

وهناك ثلاثة فصول (الأول والخامس والسادس) كنت قادرا - بالنسبة لها - على أن أرجع إلى كتاب قديم لى هو « بزوغ التاريخ الأدبى الانجليزى »

(٢) جورج إدوارد باتمان سنتسبرى (١٨٤٥ - ١٩٣٣) ناقد وصحفى ومُرَبٍّ إنجليزى . مؤلفاته : تاريخ الأدب الإليزابيثى (١٨٧٧) ، الرواية الإنجليزية (١٩١٣) ، تاريخ الرواية الفرنسية (١٩١٧ - ١٩١٩) (المترجم) .

(١٩٤١) . وأحبّ أن أتوجهّ بالشكر لجامعة نورث كارولينا للسماح لى باستخدام بعض الصفحات بنصّها حرفيا ؛ فهى التى نشرت الكتاب .

وإننى لأدين بالعرفان دينا باهظا لمؤسسة جوجنهايم لإعطائى منحة دراسية ، مما سمح لى بتكريس سنة كاملة للكتابة ، وللقيام برحلة قصيرة إلى أوربا ، كما أتوجه بالشكر لإدجار اسْ . فوربنس الإدارى البارز بجامعة ييل الذى منحنى - بكرم شديد - من صندوق السيولة المخصص للأبحاث لتسهيل الإعداد لهذا الكتاب ، كما أتوجه بالشكر لعدد كبير من الأصدقاء والزملاء : كلينث بروكس ودوجلاس نايت وأوستن وارن وروبرت بن وارن لقراءتهم النافذة لعدة فصول . وهناك صديقان من ضمن هؤلاء الأصدقاء هما : لورى نلسن الابنْ ووليم ويمستْ الابنْ قاما بقراءة المخطوطة بكاملها ، وقدّما اقتراحات قيمة عديدة لتحسينها . وقد ساعدنى ديفيد هورن فى تصحيح البروفات ، كما ساعدنى السيد والسيدة أديسون و. وارد فى تصحيح الفهارس .

ر . و .

جامعة ييل

نيو هافن

عيد الميلاد ١٩٥٤


مدخل

(١)

إنّ تاريخ النقد الأدبى بين منتصف القرن الثامن عشر وسنوات ١٨٣٠ هو الحقبة التى طرحت - بأجلى وضوح - كل المسائل الرئيسية فى النقد الأدبى ، والتى لا تزال قائمة عندنا حتى يومنا هذا . إنها الحقبة التى تحلّل فيها النسق العظيم للنقد الكلاسيكى الجديد ، كما هو متوارث من القديم ، والذى تأسس فيه وانتظم فى إيطاليا وفرنسا إبّان القرنين السادس عشر والسابع عشر ، وفى هذه الحقبة ظهر غوّاصو التيارات الجديدة التى تبلْورت فى أوائل القرن التاسع عشر على شكل حركات رومانسية .

ويلوح اليوم أننا تجنّبْنا سيادة الأفكار الرومانسية ، وانتهينا إلى فهم وجهة النظر الكلاسيكية الجديدة على نحو أفضل ، وعلى نحو أكثر تعاطفا . والآن يوجد أدب أكاديمى متّسع النطاق يفسّر المبادىء والتطبيقات وكنوز النقد الكلاسيكى الجديد . ولا يحدث هذا بالاقتصار على حسّ المؤرخ بالعدالة المنزهة ، بل يحدث أيضا بالمصادقة الحافلة بالحماس للعقائد الكلاسيكية الجديدة الرئيسية ، وبالحميّة الإشكالية الموجهة ضد العقيدة الرومانسية . وبالمثل ، فإننا نجد فى النقد غير الأكاديمى الإنجليزى والأمريكى المعاصر اتجاهات وأفكاراً عديدة يمكن تفسيرها على أنهّا إحياء للمبادىء الكلاسيكية الجديدة . ولقد وصف الشاعر والناقد ت . إس . إليوت وجهة نظره العامة على أنها كلاسيكية ، وذلك فى التصدير الشهير لكتابه « إلى لانسلوت أندروز »[1] (١٩٢٨) . وإليوت هو الناقد الذى أثّر فى النقد المعاصر بأقصى عمق ؛ إن لم يكن على صعيد كل

(١) الكتاب مجموعة من المقالات النقدية كتبها إليوت ، وفى المقال الذى يحمل عنوان الكتاب يناقش أسلوب وأفكار الأسقف الإنجليكانى النزعة لانسلوت أندروز (١٥٥٥-١٦٢٦) الذى دافع عن المذهب الإنجليكانى ضد الكاثوليكية والبروتستنتانية . وأبرز إليوت تميّزه فى النثر وفكره الحيوى . (المترجم) .

المسائل النظرية ، فعلى الأقل أثّر بأحكامه المتفرّدة والمنحنى العام لتذوقه . وقد أكّد إليوت على تجدّد موضوعية الشاعر ، وتصوره للشاعر على أنه عنصر البلاتين المحايد فى التفاعل (ونحن نقتبس هنا التشبيه الشهير له من دراسته « التراث والألمعية الفردية ») ، وإنّ هذا التأكيد يمكن تفسيره على أنه إحياء للمبادىء الكلاسيكية الجديدة . ومن المؤكد أن هذا ردّ فعل ضد النزعة الذاتية الرومانسية والغنائية وإعلاء شأن الأنا . ويلحّ إليوت - دائما - على مشاركة العقل فى العملية الإبداعية ودعوته للعقلَنَة والصّرامة ، ويرى أن الشعر يجب أن يكون مكتوبا على نحو جيدّ على الأقل ، شأنه فى هذا شأن النثر . وهذا الإلحاح يمكن تفسيره أيضا على أنهّ كلاسيكية جديدة . وإنّ دفاعه عن الأسلوب العامى والمستخدم حديثا فى الشعر يمكن مقارنته باستخدامه عند الشاعرين دريدن[٢] وبوب[٣] ، وإنّ المشاعر العظيمة التى لدى إليوت بالنسبة لاستمرارية التراث الغربى ، والتى لا يقتصر تصورّها على أنّها قوّة أدبية ، بل يجرى تصورها أيضا على أنها قوة أخلاقية ودينية ، يمكن تفسيرها - كذلك - على أنها عودة واعية لنظرة مماثلة جرى الإيمان بها على نحو أقل وعيا وأقل صرامة إبان عصر السيادة الكلاسيكية الجديدة . وإليوت - وهو يحدّد ما يجب أن يكون عليه النقد - عبرّ عن تفضيله للتحليل ضد الانطباعية والتقدير اللذين عقدنا صلة بينهما وبين وجهات النظر الرومانسية .

(٢) جون دريدن (١٦٣١ - ١٧٠٠) شاعر إنجليزى توّج أميرا للشعر عام ١٦٦٨ ، وله قصائد تعليمية ، وكتب فى النقد ، ومارس الكتابة الدرامية . (المترجم).

(٣) ألكسندر بوب (١٦٨٨ - ١٧٤٤) شاعر إنجليزى أظهر براعة شعرية عندما كتب القصائد الرعوية عام ١٧٠٩ ، وله « مقال فى النقد الأدبى » عام ١٧١١ (المترجم) .

ولو نظرنا إلى النقاد المعاصرين البارزين الآخرين ، فإننا نستطيع أن نجد العناصر نفسها - أو على الأقل - نجد بعضًا منها . فالناقد ف . ر . ليفس [٤] يرفع راية التراث ، وينقد الشعر كله من وجهة نظر (الكلام الحى) . وتحدّث الناقد أيفور وينترز [٥] عن المعنى النثرى والفكرة الأخلاقية اللذين يحكمان القصيدة ، وتحدث عن الشعر على أنه نوع من النثر أكثر تكثيفا . والتزايد الحديث الذى يكاد يكون شاملا الاهتمام باقتصاد التعبير والحِرْفِيَّة والبلاغة وأفانينها ، التى يمكن عدّها من الكلاسيكية الجديدة . ورد الفعل ضد الصيْحة الغنائية الذاتية الخالصة والمعبّرة عن مجرّد السيرة أمر شائع اليوم . ومعظم من يسمّون النقاد الجدد [٦] فى الولايات المتحدة الأمريكية ينقدون الشعراء الرومانسيين ، وخاصة الشاعر الإنجليزى شيلى بقسوة متناهية ، والكثيرون منهم يفضّلون الفطنة والمفارقة والسخرية كأفانين رئيسية فى الشعر .

ولكن سيكون من التبسيط المخلّ للموقف النقدى الراهن إذا وصفناه فحسب فى إطار إحياء للكلاسيكية الجديدة . ومن المؤكد أنه ليس إحياء كاملا ، ويمكن للمرء أن يتجادل بشأن القضية القائلة إن المعتقدات الكلاسيكية الجديدة مستخدمة اليوم فى سياق مختلف وبمعنى مغاير . بل ويمكن للإنسان أن يتجادل

(٤) ناقد إنجليزى (١٨٩٥ - ١٩٧٨) أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة كمبردج مابين ١٩٢٥ و ١٩٦٢ ، وهو يربط بين العمل الأدبى والعالم والحياة . من مؤلفاته : « التراث العظيم » (١٩٤٨) و « د . هـ . لورانس روائيا » (١٩٥٥) - (المترجم) .

(٥) ناقد وشاعر أمريكى (١٩٠٠ - ١٩٦٨) أمضى أربعين عاما من عمره يدرّس الإنجليزية بجامعة ستانفورد . وهو يرى أن وظيفة الأدب تقوم على فعل متعلّق بالحكم الأخلاقى . من أعماله « وظيفة النقد » (١٩٥٧) - (المترجم) .

(٦) مدرسة نقدية أمريكية تركز على تناول بحور الشعر والخيال والاستعارة الرمزية والنظم والوحدة العضوية . وأبرز أتباعها النقاد : بلاكمور ، كلينث بروكس ،كينث بورك ، رانسوم ، آلان تات ، أيفور وينترز - (المترجم) .

بالنسبة للموقف العكسى : فعدد كبير من النقاد المحدثين يستخدمون بالفعل أفكارا رومانسية على نحو أكثر جلاء فى عدد من أشد نظرياتهم محورية . وفحص السوابق التاريخية لبعض المفاتيح الرئيسية للنقد الحديث تكشف هذا : فإن كلمة « العضوى » لها أصلها فى فقرة واردة فى كتاب « فن الشعر » لأرسطو (الفصل الثامن) . و « الوحدة فى التنوع » فى الكلاسيكية الجديدة و « الشكل الداخلى » ذو الملامح الأفلاطونية الجديدة [٧] أمران متوقعان آخران . غير أن المفكرين والأدباء الألمان : هردر وجوته وشلنج وشلجل هم وحدهم الذين استخلصوا النتائج القصوى من الاستعارة العضوية ، واستخدموها على نحو متسق فى نقدهم . وقد وصلت النزعة العضوية إلى إنجلترا على يد الشاعر كولردج . وهناك تطوير لاحق لوجهة النظر العضوية هو الفكرة التى تنادى بأنّ العمل الفنى يمثل نسقا من التوترات والتوازنات . ويقتبس الشاعر ت . إس . إليوت وبعده الناقد آى . إ . ريتشاردز [٨] - على نحو دائم - الفقرة الرئيسية فى « السيرة الأدبية » للشاعر كولردج ، والتى تصف التخيل بأنه توازن أو توافق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة [٩] . وهذه الصيغة ليست من الكلاسيكية الجديدة ، وليست أصيلة عند كولردج ، بل هى مجرد عرض لما سبق أن قال به بعض علماء الجمال الألمان والمؤمنين أشد الإيمان بالرومانسية :

(٧) شكل متأخر من الفلسفة الأفلاطونية تطور كمدرسة للفكر فى الإمبراطورية الرومانية من القرنين الثالث إلى الخامس الميلادى . وهى تفترض وجود مصدر علوى فائق لكل الوجود ، وهو يفيض بوجوده على كل المستويات الأدنى المختلفة للوجود . ومؤسس هذه المدرسة أفلوطين (٢٠٤ - ٢٧٠) وهو مصرى مصطبغ بالصبغة اليونانية (المترجم) .

(٨) مقال إليوت عن أندرومارفل (١٩٢١) وأعيد طبعه فى « مقالات مختارة » (لندن ، ١٩٣٢) ص ٢٨٤ ، ريتشاردز : « مبادىء النقد الأدبى » (لندن ، ١٩٢٤) ص ٢٤٢ .

(٩) إشراف شوكروس (أكسفورد ، ١٩٠٩) المجلد الثانى ، ص ١٢ والعبارة سترد بالكامل فى المجلد الثانى .

وأشهر تماثل يمكن أن نجده عند الفيلسوف الألماني شلنج ، الذى درسه الشاعر كولردج ، والذى أبدى إعجابه به فى وقت كتابته « السيرة الذاتية » (١٨١٧) حتى إنه اعتقد فى نفسه - على الأقل بشكل مؤقت - أنه شارح لفلسفته [١٠] .

إنّ الأضداد والتوترات تترابط على نحو سهل بالسخريات والمفارقات . والاستخدام الجمالى (لا مجرد الاستخدام البلاغى) للسخرية مصدره فريدريك شلجل . وهناك ناقد ألمانى آخر لا تقرأه اليوم سوى قلة من الناس

(١٠) يمكن للإنسان أن يتجادل بشأن أن « تصالح الأضداد » إنما يؤذن بكل النظريات البلاغية التى تقرّ « بالاتفاق فى الاختلاف » ، ويرجع الأمر إلى رأى أرسطو القائل إنه فى اللغز يمكن ضم المسائل الحافلة بالعبث والمحال عن طريق المجاز (فن الشعر : ٢٢) . أو يمكن الرجوع إلى تحليل الكاتب اليونانى لونجينوس لقصيدة من تأليف الشاعرة اليونانية سافو ، وقد تحدث عن « وحدة الأضداد فى المشاعر » (الفصل العاشر ، ٢٤) على نحو ما أشار الناقد المعاصر آلان تات فى كتاب « محاضرات فى النقد الأدبى » الذى أشرف عليه هـ . كيرنس (نيويورك ، ١٩٤٩) ص ٦١ ، ويمكن تبين التوقعات فى النظريات الخاصة بالظُّرْف ونزعة الظرف عند الكاتب الأسبانى جراثيان فى كتابه « الفطنة » (١٦٤٢) وقد توصل جراثيان إلى تعريف الفطنة على أنها « اتفاق رائع وارتباط متناغم بين طرفين أو ثلاثة أطراف معبر عنه فى فعل مُفْرد من الفهم . نقلا عن الفيلسوف الإيطالى كروتشه فى « مشكلات علم الجمال » (بارى ، ١٩٤٩) ص ٣١٧ وهناك الوصف الشهير للدكتور جونسون الفطنة الميتافيزيقية فيما كتبه عن « حياة كولى » : « حياة الشعراء الإنجليز » إشراف هيل (المجلد الأول ، ص ١١) على أنها « نوع من التناغم الاختلافى » ، هى ترابط الصور غير المتشابهة أو اكتشاف تشابهات خارقة فى أشياء لا تتشابه ظاهريا » ، وهذا كله يبدو أنه مستمد من مثل هذه النظريات الواسعة الانتشار ، لكنها كلها أمور بلاغية خالصة ، لا تزيد عن مجرد كونها إقرارات بوجود مسافة بين الفحوى وبين أداة التوصيل فى المجاز ، والتضاد فى التناقض والمفارقات والارداف الخُلْفِى القائم على اجتماع لفظتين متناقضتين . إنها ليست توفيقا للأضداد من أمثال الطبيعة والفن بما فيها من ميتافيزيقا ، كما عند الشاعر كولردج .

ويشير كروتشه فى « تاريخ عصر الفن الزخرفى فى إيطاليا » (بارى ، ١٩٤٦) ص ٢٢٢ إلى توماسو تشيفا ، وهو عالم رياضيات ، فقد تحدّث عن وحدة الأضداد التى هى الشعر ، كما تحدث عن المحتمل والعجيب والوحدة والكثرة ، وتحدّث عن النزعة الطبيعية والفن ، وتحدث عن البهجة والعقل . لكننى لا أستطيع أن أكتشف أكثر من مجرد إشارات واهية لمثل هذه الأفكار فى النص الفعلى لتشيفا الصادر فى ميلانو عام ١٧٠٦ .

هو كارل فلهـلم فرديناند سولْجـر ، ونجد عنده فى صـميم لب مـذهبه الرأى القائل إن الفن كله سخـرية ومفارقة . مرة أخرى نقول إن الشـاعر كولردج قد قـرأ مؤلف سـولجـر « إرْوين » (١٨١٥) . والتفـرقـة بين المعنى الدال والمعنى التضمينى للإشارات اللغوية قد سبـق الاشتغال بها ، لكن نظرية عن الاستعارة والرمـز كمقتضى أولى للشعر قد دشّنها لأول مرة المفكر الإيطالى فيكو والشاعر الإنجليزى بلاكول والفيلسوف الفرنسى ديدرو والفيلسوف الألمانى هامان ، وهى تجـد أقصى تطور لهـا عند الأخـوين شلجل اللذين دعـيا إلى مـذهب التناغم والرمزية الـشاملة الكليـة فى الكون التى يعكسهـا الشعـر ويعبر عـنها . ومن الواضح أننا ندين لجـوته بالتـفرقـة بين المجـاز والرمز ، وهـى تفرقـة طورّها الفـيلسـوف الألمانى شلنج والمفكر والأديب الألمـانى أوجست فـلهلم شلجل ، ومن هناك استقدمـها كولردج وآمن بها . وبطبيعـة الحال كانت الأسطورة دائما من أفانين الشـعر : وكانت الأساطـير الكلاسيكية والمسـيحيـة من مقتضـيات الملحمة والتـراجيديا اللتين كتُبـتا فى ظل النزعة الكلاسيكية الجـديدة . غير أنّ الرأى الذاهـب إلى أن الشـعر كله أسطورة ، وأن هناك ضرورة وإمـكانية إبداع أسطورة جـديدة هو رأى روج له لأول مرة هردر وشلنج وفـريدريك شلجل . والتخـمينات الممكنة الوحيدة المجـهولة أو التى لا تكاد تعُرف فى عـصرها هى الرؤى والشطحات الخيالية الأسطورية عند الشاعر الإنجليزى وليم بليك .

ومعظم النقـاد المحدثين يريدون من الشعـر أن يكون عينيا ملموسـا بصريا دقيقـا ، وليس تجريديا أو كُلّيًا . ومرة أخرى يمكن إبراز بـعض النقاد السابقين على الحركة الرومانسية علىَ أنّهم أول من نبذوا - بتصميم - النظرة الأقدم عن الشعر باعتباره تجريديا وكليا ، والاحتراس من « خطوط التوليب وظلال الخضرة » . وحدث الـتحـول مؤخـرا فى القرن الثـامن عشـر ، ولم نعد نرتد إلى المـثال

الكلاسيكى الجديد . وهكذا لو تتبّعنا أصل المفاهيم الرئيسية لعديد من النقاد المحدثين ، فإنّه من المحتّم أن نصل إلى الفترة الرومانسية بالرغم من أنّ النقاد المحدثين أنفسهم قد لايكونون على وعى دائما بالتحول الدقيق لمصطلحاتهم الخاصة . ومن الواضح أن الكثير منها ليس مستمدا من المصادر الأصلية مباشرة ، بل يأتى بالأحرى عبر وسائط عديدة ، من خلال كولردج وإدجار آلان بو والرمزيين الفرنسيين والفيلسوف الإيطالى كروتشه ، وبشكل حافل بالتناقض الظاهرى ؛ بينما رفض النقد الحديث المضاد للرومانسية على نحو صريح معظم الشعر الرومانسى . وبعض المطالب الميتافيزيقية التى يطرحها للشعر النقدُ الرومانسى قد أحيا مع هذا أهدافه الرئيسية . والأرجح والأفضل أن نقول إنّه قد حقق مزيجاً غريبا من المفاهيم الكلاسيكية والرومانسية . وبطبيعة الحال لا يمكن وصف النقد الحديث بأنه مجرد مثل هذا المزيج ، فله خصائصه المميّزة . والإسهامات فى النقد من جانب علم الدلالة وعلم الاجتماع والتحليل النفسى وعلم الإنسان هى أمور جديدة إلى حد كبير . ومع هذا ، فَمَهْما يكن إنجاز النقد الحديث وأصالته لايجب أن ننسى أن المشكلات التى أثارها قد ثارت من قبل ، وأن جذورها تضرب عميقا فى الحقبة التى نبحثها . والرأى الذى جرى التعبير عنه حديثا من أنه فيما عدا أرسطو وكولردج لا يكاد يوجد نقد قبل عصرنا ، وأن النقد « الحديث » لا يبدو أنه يوجد بأىّ درجة فى هذا الوقت فى أى مكان فيما عدا إنجلترا والولايات المتحدة الأمريكية هو رأى يلوح أنه مجرد جهل [(١١)] . إن شعورنا باستمرارية التراث النقدى يمكن أن يتزايد إذا ما ادركنا أن المشكلات التى نبحثها اليوم لها تاريخ ممتد ، وأننا لا نحتاج إلى أن

(١١) ستانلى إيجار هايمان : الرؤية المسلحة (نيويورك ، ١٩٤٨) ص ١٠ من المقدمة .

نفكر فيهــا من جديد . إنّ كل ناقد أمريكى (وليس الأمريكى وحــده) يخترع معجــمه « ذا النكهة الخاصة » والمجــموعة المتحوّلة الخــاصة به من المصطلحات التى تتبــاين أحيانا من مــقال إلى آخر . والنقــد الحديث لم يدرك هذا ، وهذا يشكل أكبر عقبة كأداء فى تفريخ قضية ممتازة وتأسيسها وانتصارها النهائى .

إنّ فهم هذه السنوات الثمانين سيسمح لنا أن نفهم الموقف المعاصر . ولكن ما سوف يعقب هذا لا يجب أن نفكّر فيه على أنه عرض أساسى لأطروحة عن أصول النقد الحــديث ؛ بل إننى أريد بالأحرى أن أتتبع التاريــخ فى كل تعقده وتعــدّده ، فى مســاره الحق . وفى الوقت نفــسه لا يمكن أن يُكْتب مــثل هذا التاريخ بدون إطار مرجعى ومــعيار من الانتقاء والتقييم ، يتــأثر بزماننا ويتحدّد بنظرياتنا فى الأدب .

(٢)

يكمن تاريخ النقد من بداية عصر النهضة إلى منتصف القرن الثامن عشر فى تأسيس وتطوير ونشر وجهة نظر فى الأدب هى نفسها - إلى حد كبير - فى ١٧٥٠ ، كما كانت فى ١٥٥٠ ، وبطبيعة الحال هناك تحولات فى التأكيد على بعض الأمور وتغيرات المصطلح ، وهناك اختلافات بين النقاد الأفراد والأقطار الرئيسية فى أوربا والمراحل المختلفة من التطور . وهناك ثلاث مراحل واضحٌ تميزها يمكن تبينها على أنها محكومة : الأولى بالسلطة ، والثانية بالعقل ، والثالثة الأخيرة بالذوق . وعلى أى حال ، بالرغم من هذه الفروق يمكن للإنسان أن يتحدث عن حريّة مفردة ، ويمكن أن يرى أن مبادئها - من الناحية الجوهرية - هى عينها ، وواضح أن مصادرها هى نفس الكيان من النصوص : كتاب « فن الشعر » لأرسطو ، وكتاب « إلى بيسونس »[١٢] للشاعر اللاتينى هوراس ، والتراث البلاغى المنتظم بأفضل ما يكون فى كتاب « تربية الخطيب » للمربى الرومانى كوينتيلين ، وفى مرحلة متأخرة بحث « عن الجليل » المنسوب للونجينوس . إن الكلاسيكية الجديدة هى مزيج من أرسطو وهوراس وإعادة التعبير عن مبادئهما ووجهتى نظرهما ، التى لم يطرأ عليها كلها إلا تغيرات طفيفة نسبيا خلال حوالى ثلاثة قرون . وهذه الحقيقة وحدها تؤسس شيئا يُحجمُ كثير من مؤرخى الأدب عن الإقرار به : الهوة العميقة بين النظرية والتطبيق عبر تاريخ الأدب . لقد كرّر الناس لمدة ثلاثة قرون الآراء التى نادى بها أرسطو وهوراس ، وناقشوا هذه الآراء ووضعوها فى كتب النصوص وتعلموها عن ظهر قلب . وواصل الابداع الإدبى الفعلى طريقه فى استقلال

(١٢) يعرف الكتاب بالاسم الآخر الذى اشتهر به وهو « فن الشعر » (المترجم) .

تام . وإلى حد كبير أخذ بنفس النظرية النقدية رجال متنوعون مثل شعراء عصر النهضة الإيطالى ، والشاعران سدنى وبن جونسون فى إنجلترا فى العصر الإليزابيثى [13] وكتّاب الدراما الفرنسيون فى بلاط الملك لويس الرابع عشر ، وابن الطبقة الوسطى الشاعر والناقد البريطانى الدكتور جونسون . لقد طرأت على الأساليب الأدبية ثورات عميقة خلال هذه القرون الثلاثة ، ولكن لم تحدث صياغة لنظرية جديدة أو نظرية مختلفة فى الأدب . والشعراء الميتافيزيقيون الذين كتبوا الشعر على نحو مختلف تماما فى النظم والتفاصيل المحلية بدءاً من الشاعر سبنسر [14] ، لانكاد نجد عندهم أى تبرير نظرى لما كانوا يفعلونه : لقد تحدثوا أحيانا عن الفطنة ، كما تحدثوا عن « الأبيات القوية » ، ولكن إذا كنا نتوقع هذه الأقوال النقدية القليلة ؛ فيجب أن نستنتج أن الشاعر دن[15] أو أيًا من رفاقه الشعراء لم يطوروا نظرية فى الأدب ترقى حقا إلى مصاف ممارساتهم المختلفة المدهشة . ولا يجب أن ننسى إطلاقا مدى قوة سطوة القديم الكلاسيكى فى تلك الأيام ، ومدى قوة الحاجة إلى التطابق معه ، وتجاهل الهوة الموجودة بين عصر المرء والقرون التى كتب فيها أرسطو أو هوراس . ويمكن تصوير الموقف بمثلين صارخين نستمدهما من تاريخ الفنون الجميلة . فبرتينى [16] نحات الفن

(١٣) عصر أدبى يتزامن مع حكم الملكة البريطانية اليزابيث الأولى (١٥٥٨ - ١٦٠٣) وإن كان الابداع الأدبى لم يبدأ إلا عام ١٥٨٠ ، واستمر بنفس الخصائص حتى حوالى عام ١٦٢٠ (المترجم) .

(١٤) إيموند سبنسر (حوالى ١٥٥٢ - ١٥٩٩) : شاعر إنجليزى اشتهر بكتابة شكل معين من المقطع الشعرى عرف باسمه (المترجم) .

(١٥) جون دن (حوالى ١٥٧١ - ١٦٣١) : شاعر إنجليزى كتب هجائيات ومراثى ، وامتاز بعمق الفكر والفطنة (المترجم) .

(١٦) جيان لورنزو برتينى (١٥٩٨ - ١٦٨٠) : معمارى ونحات إيطالى (المترجم) .

الزخرفى الغريب [١٧] العظيم ، الذى أبدع المجموعة الشهيرة فى كنيسة القديسة تريزا ، وهى تطفو على سحابة من الرخام والملاك فى كنيسة سنت ماريا ديللا فيتوريا فى روما . وقد ألقى الفنان محاضرة فى أكاديمية باريس ، قال فيها إنه الخلف الحق والمحاكى الحقيقى للمثالين اليونانيين . وهناك دانيل آدم بويلمان [١٨] معمارى المبنى القائم على الفن الزخرفى المبرقش المبالغ [١٩] جدا فى درسدن ، وهو مبنى زوينجر ، وقد نشر كتيبا صغيرا حاول فيه أن يعرض بالتفصيل كيف أن عمله يتطابق تطابقا دقيقا مع كل أنقى مبادىء فيتروفيوس [٢٠] المنظر الأساسى فى فن العمارة الرومانية [٢١] . وعلى الإنسان أن يبين أن النظرية والتطبيق يمكن أن يتفاوتا تفاوتاً شاسعا فى تاريخ الأدب ، وأن التقارب والتفاوت يختلفان اختلافا شديدا من مؤلف إلى آخر . وربما يوجد مؤلفون مثل الروائى الفرنسى زولا ، أو الروائى الروسى جوجول ، حيث يستطيع الإنسان أن يضع أصبعه على انشقاق حقيقى . وهناك آخرون - كتاب أكثر وعيا بذواتهم -

(١٧) فن الباروك أو فن الزخرفة الغريبة مشتق من كلمة أسبانية تعنى اللؤلؤة ذات الشكل غير المنتظم ، وقد ساد هذا الفن فى القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر ضد الكلاسيكية ، وتميز بالخطوط المنحنية والزخرفية الشاذة ، وتميز فى الأدب بالصور الغامضة (المترجم) .

(١٨) معمارى ألمانى (١٦٦٢ - ١٧٣٦) ولم يتم إنجاز مبنى زوينجر (المترجم) .

(١٩) فن الروكوكو أو فن الزخرفة المبرقشة ساد فى فرنسا بين ١٧٠٠ و ١٧٥٠ ، وركز على الطابع الزخرفى المحض فى المنازل الباريسية والأثاث والأعمال المعدنية (المترجم) .

(٢٠) معمارى ومهندس حربى رومانى فى القرن الأول قبل الميلاد ، اشتهر بكتابة البحث المعمارى الكامل الوحيد الباقى من العالم القديم ، وقد وصف جميع جوانب فن العمارة الرومانية (المترجم) .

(٢١) المثالان مستمدان من أوسكار فالزل : « الهدف الفنى » المجلة الشهرية الألمانية الرومانية ، العدد ٨ (١٨٢٠) ص ٣٢١ - ٣٣١ .

يمكن أن يضعوا نظرية مرتبطة ارتباطا وثيقا بتطبيقاتهم ، بل وتساعدهم فى هذا التطبيق . ولكن إبان هذه القرون كان ثقل السلطة قويا ، وجرى تقبل فروض مسبّقة معينة ومصطلحات عامة للغاية ، حتى إن المرء لا يستطيع أن يجد أى صياغات متباينة تباينا حاداً ونظريات أصيلة تبتعد حقا عن الآراء المنحدرة من القديم الكلاسيكى .

ويجب أن نقرّ صراحة بأن تاريخ النقد الأدبى هو موضوع له اهتمامه الموروث الخاص ؛ حتى بدون علاقة مع تاريخ ممارسة الكتابة . إنه - بكل بساطة - فرع من تاريخ الأفكار التى هى ليست إلا على علاقة واهية مع الأدب الفعلى المُنتَج فى ذلك الوقت . ومما لاشك فيه أنه يمكن للمرء أن يُظهر تأثير النظرية على التطبيق ، كما يمكنه أن يظهر بدرجة بسيطة تأثير التطبيق على النظرية ، وهذه المسألة مسألة جديدة وصعبة ، ولا يجب حلها بالتاريخ الداخلى للنقد . وسوف ننطلق فى الأغلب بافتراض أن العلاقة بين النظرية والتطبيق غير مباشرة للغاية ، وأننا نستطيع أن نتجاهل هذا من أجل أغراضنا التى هى - قبل كل شىء - موجهة أساسا نحو فهم الأفكار . وبطبيعة الحال لا ننكر أن هذه الأفكار يجب أن تنطبق على الأدب الفعلى . وواضح أننا سوف نواجهها بالمعايير العامة للأعمال الأدبية ، ومن ثم نواجهها بنظرية الأدب التى لدينا . إضافة إلى ذلك ، فإن هذا إجراء مختلف عن تناول مثل هذه المسائل التاريخية من ذلك مدى تأثير مذهب (فن التصوير ، الشعر) فى كتابة الشعر الوصفى بالفعل ، وإلى أى مدى تسببت الملحمة الكلاسيكية الجديدة فى فشل الملاحم التى كتبت فى ذلك الوقت ، وإلى أى مدى تصف معتقدات جماعة « العاصفة

والاجتياح » [٢٢] الألمانية طبيعة الشعر الذى كتبه جوته الشاب . إنها مسألة جديدة ، كان عليها أن تستخدم بديهية مختلفة تماما ؛ إذا ما بحثنا ما إذا كان الشاعر الإنجليزى وردزورث قد كتب بالفعل شعرا بلغة الناس الشائعة . ولا يحتاج مؤرخ النقد إلا إلى أن يتساءل عما له معنى ، وماهية النص ، والخلفية ، والتأثير على النقاد الآخرين لهذا التاريخ . والشعر العينى المحسوس الذى كتبه النقاد سوف نخرجه من حسابنا ، لأن الدراسة الفعلية لتأثير النقد على الشعر - والعكس بالعكس - ستلغى وحدة موضوعنا واستمراريته وتطوره المستقل ، وستجعل تاريخ النقد ينحلّ إلى تاريخ للأدب نفسه .

(٣)

وهناك مشكلة أخرى معقدة للغاية يجب استبعادها إذا أردنا أن نحتفظ بتركيز حاد على النظرية والآراء النقدية ، هى التفسير التعليلى للتغيرات التى سنصفها . فالتفسير التعليلى بمعناه الأقصى مستحيل فى أمور العقل : فالعلة والمعلول غير متكافئين ، ومعلول العلل الخاصة لا يمكن التنبؤ به . وكل التفسير التعليلى يفضى إلى تراجع لامتناه ، العودة إلى أصول العالم . وبجانب هذا يجب - على الأقل - أن نلقى نظرة على نوع الأسئلة المطروحة والأجوبة المقترحة . ويجب علىّ أن أبيّن أنّ هناك منطقا داخليا فى تطور

(٢٢) ترجم الدكتور مجدى وهبة التعبير الألمانى على أنه « العاصفة والقهر » ، كما ترجم المصطلح الدكتور محمد عصفور فى ترجمته لكتاب رينيه ويليك « مفاهيم نقدية » العصف والشدة . وترجمت الدكتورة فاطمة موسى المصطلح على أنه العاصفة والقصف ؛ ولما كانت هذه الجماعة تدعو إلى حرية التعبير باندفاع عاصف ، وترفض القيود الكلاسيكية للفن ، وكانت حركة أدبية ثورية ، فضلت ترجمة المصطلح بالعاصفة والاجتياح (المترجم) .

الأفكار : إن هناك جدلاً للمفاهيم . والفكرة من الأفكار يمكن دفعها بسهولة إلى أقصى أبعادها أو تحويلها إلى ضدها . ورد الفعل ضد النسق النقدى السابق أو السائد هو القوة الدافعة الأكثر شيوعا فى تاريخ الأفكار ، على الرغم من أننا لا نستطيع أن نتنبأ فى أى اتجاه سيتخذه رد الفعل ، أو أن نحكى لماذا يجب أن يظهر فى زمن بعينه . وعلى الإنسان أن يترك شيئا لمبادرة الفرد وحظّ الإنسان الموهوب الذى يكرس فكره لمسألة معينة فى زمن محدّد .

إنّ الناقد الفرد سوف يتحرك بتاريخه الشخصى : تربيته ومطالب حرفته ومقتضيات جمهوره . وبحث مثل هذه الأسباب السيكولوجية من شأنه أن يفضى بنا إلى السيرة والتنوع الشامل للتواريخ الشخصية ، ولن يحدث إلاّ بين الحين والحين أن نتمكن من الإشارة إلى مثل هذه الدوافع الممكنة للأوضاع النقدية .

إنّ النقد هو جزء من تاريخ الثقافة بصفة عامة ، وهو قائم فى سياق تاريخى واجتماعى . وواضح أن النقد يتأثر بالتغيرات العامة للمناخ الثقافى وتاريخ الأفكار ، بل يتأثر بالفلسفات المحددة من أنّها قد لا تكون قد طرحت هى نفسها علم جمال نسقى . وسوف نضع فى اعتبارنا دائما هذه الوشائج الأصولية ، والعقلانية الديكارتية والتجريبية عند جون لوك الفيلسوف الإنجليزى ، والمثالية عند ليبنتز الفيلسوف الألمانى قد تركت تأثيرها على النقد فى ثلاث أمم رئيسية ، ويبدو أنها ترقى - إلى حد كبير - إلى الفروق بين النقد الفرنسى والنقد الإنجليزى والنقد الألمانى . ولقد قيل إن ظهور النقد الرومانى بتركيزه على عضوية العمل الفنى يرجع إلى تحول فى الاهتمامات ، من الفيزياء إلى

البيولوجيا ، ومن نيوتن إلى لينيه [٢٣] أو بونيه [٢٤] . وهناك تحول مماثل يمكن ملاحظته فى النظرية السياسية ، فالقانون الطبيعى تخلى عنه بيرك [٢٥] وأتباعه الألمان لصالح الدولة القومية العضوانية . إلاّ أن تتبع هذه المسائل بالتفصيل سوف يفضى بنا بعيدا تماما إلى تاريخ الفكر والعلم .

والتأثير الخاص للعلل الاجتماعية والتاريخية العامة على النقد أصعب فى التقاطه وأشق فى وصفه . ويمكن للإنسان - يقينا - أن يلاحظ تأثير الجمهور القارىء المتّسع حتى على أشكال النقد ، ففى القرن السابع عشر نجد أن البحث الرسمى وفن الشعر يُكْتَبان باللغة اللاتينية ، وأصبح هذا معيارًا مُقَنَّنا ، بينما فى القرن الثامن عشر حل محلهما المقال المكتوب باللغة العامية والشكل الأكثر حرية حتى فى الأبحاث الرسمية . والمصطلح الذى يتم تعلمه على نحو أقل صفاء يظهر فيه أن النقد قد استجاب إلى جمهور أوسع عن جمهور الطلبة فى المكتبة أو حجرة الدرس . والدوريات النقدية التى كانت حتى فى بدايات القرن الثامن عشر تكاد أن تكون كلها وسائل إعلامية تلخيصية ، تصف - أساسا - الكتب التعليمية ، وقد تغيرت ببطء ، وتحولت إلى آراء نقدية للآداب الحديثة .

(٢٣) كارل فون لينيه (١٧٠٧ - ١٧٧٨) ، عالم تشريح سويسرى ، وهو أب علم التشريح النسقى الحديث (المترجم) .

(٢٤) عن ماير أبرامز « تماثلات طرازية فى لغات النقد » مجلة جامعة تورنتو الفصلية ، العدد ١٨ (٢٩٤٩) ص ٣١٢ - ٣٢٧ (المؤلف) .

وشارل بونيه (١٧٢٠ - ١٧٩٣) : عالم طبيعى وفيلسوف سويسرى ، مؤلف كتاب « مقال فى علم النفس » (١٧٥٤) و « نظريات فى الأجسام العضوية » (١٧٦١) و « تأملات فى الطبيعة » (١٧٦٤) (المترجم) .

(٢٥) ادموند بيرك (١٧٢٩ - ١٧٩٧) سياسى وفيلسوف سياسى بريطانى محافظ للغاية ، من مؤلفاته : « أفكار عن علة أشكال السخط العالية » (١٧٧٠) وقد ندد بالثورة الفرنسية فى كتابه « تأملات فى الثورة فى فرنسا » (١٧٩٠) وله فى علم الجمال « بحث فلسفى فى أصل أفكارنا عن الجليل والجميل » (١٧٥٧) (المترجم) .

ومع هذا يبدو أن الأمر الأكثر صعوبة قائم فى ربط الحقائق الخاصة بالتغيرات الاجتماعية أو التاريخية الخاصة . والفكرة التى تذهب إلى أن انهيار الكلاسيكية الجديدة لها صلة ما بظهور الطبقات الوسطى لن تصمد إزاء إنعام النظر الدقيق . لقد كان معظم المدافعين عن الكلاسيكية الجديدة من رجال الدين والمدرسين ، ورجال من الطبقات الوسطى مستقلين نسبيا . ويستوقفنا أن الدكتور جونسون وجوتشد ولاهارب هم من الطبقة الوسطى على نحو فريد . ويبدو أن النزعة العاطفية المتنامية هى معلم من معالم البورجوازية بصفة خاصة ، عندما نفكر فى التقابل بين أناس من أمثال إيرل أوف تشسترفيلد [٢٦] وريتشاردسون [٢٧] ، ومع هذا كان الأديب الفرنسى شاتو بريان والشاعر الإنجليزى بايرون أرستقراطيين ، لعبا دورا حاسما فى نشر النزعة العاطفية الرومانسية . وإن الوشائج والانتماءات الاجتماعية الدقيقة تحتاج إلى مزيد من الدراسة ، ولا يمكن اللجوء إليها إلا عندما تقتضيها الظروف . والأكثر من هذا وضوحا تأثير الأحداث التاريخية ، مثل الثورة الفرنسية أو هزيمة نابليون ، فقد حمل المهاجرون الفرنسيون فى إنجلترا وألمانيا أفكارا جديدة إلى فرنسا . وتزامن سقوط الإمبراطورية الفرنسية مع تدهور مكانة الذوق الفرنسى .

(٢٦) فيليب تشستر فيلد (١٦٩٤ – ١٧٧٣) : دبلوماسى وسياسى وأديب وكاتب إنجليزى ، واشتهر بمؤلفه « طبائع الأشخاص البارزين » (١٧٧٧ ، ١٧٧٨) (المترجم) .

(٢٧) صموئيل ريتشاردسون (١٦٨٩ – ١٧٦١) : روائى إنجليزى اشتهر بروايته « كلاريسا أو تاريخ سيدة شابة » (١٧٤٧ – ١٧٤٨) (المترجم) .

وترتبط الفروق بين أشكال التراث القومى فى النقد الأدبى - على نحو واضح - بالمؤسسات والأحداث السياسية والتاريخية . وليس من قبيل الخيال أن نرى ارتباطا بين الملكية الفرنسية والعقيدة الكلاسيكية الجديدة . ومن المؤكد وجود شيء ما وجيه فى الرأى القائل إن المقاومة الإنجليزية للنسق الفرنسى قامت على دوافع وطنية ، على الأقل فى جانب منها ، وإذا لم ندفع المقارنة بعيدا فإنه يمكن القول إن التراث السياسى الإنجليزى الذى احتفظ بقدر من الذاتية المحلية حتى فى ظل حكم أسرة ستيوارت [28] ، كان يفضل تناولا غير نسقى وغير قطعى فى النقد الأدبى . والأدب الإنجليزى لا يكاد يكون أدبا ملوكيا ، وكان أيضا أقل ارتباطا بالحَضَر ، وأقل مركزية عن الأدب الفرنسى . وما يسمى ما قبل الرومانسية يبدو أنه فى الأغلب ذوق أناس يعيشون فى الريف أو جاءوا منه . والعدد الكبير من رجال الدين أو أبناء رجال الدين الذين عاشوا فى الأغلب فى فناء الكنائس هو أمر يمكن الإيحاء به على أنه سبب ظهور مدرسة « المقابر » [29] .

ولقد كان الموقف فى ألمانيا مشابها إلى حد ما للموقف فى إنجلترا ؛ كان هناك نفس الشعور الوطنى الموجه ضد فرنسا ، الذى تزايد زيادة حادة إبان حرب السنوات السبع [30] . وكان هذا الشعور موجها أيضا ضد القوى الحاكمة

(٢٨) الأسرة الحاكمة فى اسكتلندا من ١٣٧١ إلى ١٧١٤ ، وإنجلترا من ١٦٠٣ إلى ١٧١٤ (المترجم) .

(٢٩) عن هربرت شوفلر : البروتستنتانية والأدب ، ليبزج ، ١٩٢٢ (المؤلف) .

ومدرسة المقابر هى المدرسة التى حاكت الأديبين الإنجليزيين : روبرت بلير وإدوارد يونج ، كما ظهر مصطلح شعراء المقابر فى القرن الثامن عشر ، استلهموا المقابر وتأمل الموت . (المترجم) .

(٣٠) بين ١٧٥٦ و ١٧٦٣ ، وقد نشبت الحرب بين بروسيا وإنجلترا وهانوفر من جهة ، وفرنسا والنمسا وروسيا وإسبانيا من جهة أخرى . (المترجم) .

الألمانية ، التى تأخـذ بالذوق الفرنسى ، وخاصة الملك فـريدريك الأكبر الذى كان طموحه هو أن يصـبح شاعرا فرنسيا ، وقد أسـس أكاديمية برلين ، وجعل رئيسها فرنسيا ، وجعل عددا كبيرا من أعضائها من الفرنسيين ، وألف الكتيّب الحافل بالازدراء والتشهير ضد الأدب الألمانى فى عصره [٣١] . ويبدو أنه ليس من قبيل الصدف أن الحركة المناهضة لفـرنسا بدأت فى سويسرا ، التى تمسكت بتراثها المحلى بأقوى ما يكون ، واحتـفظت بعلاقات مع الإنجليز والإيطاليين . وهناك رجال من أمثـال هامان [٣٢] وهردر [٣٣] وجرْستنبرك [٣٤] قد جاءوا من المناطق النائية للعـالم الناطق بالألمانية ، وبصفة خـاصة من شرق بروسيـا وشلزفيج . ويرتبط رد الفعل ضد التنوير ومحاولـة إحياء أشكال التراث الألمانى القديمة فى الأدب بالدفاع عن الإمـبراطورية الرومانية المقـدسة ومؤسساتهـا وأشكال تراثها المحلية ضـد التيارات الصـاعدة فى الحكم المطلق المسـتنير . زيادة على ذلك ، فإن هناك التراث الدينى المحلى لنزعة التقوى [٣٥] . ولقد زادت الثورة الفرنسية والفتوحات النابوليونيـة من رد فعـل النزعـة الوطنية القومية الألمانية ، وانعكس هـذا فى النزعـة الـوطنية الـعنيفـة فى النقـد الأدبى [٣٦] . غيـر أن كل هـذه

(٣١) عن الأدب الألمانى ، برلين ، ١٧٨٠

(٣٢) جورج هامان (١٧٣٠ – ١٧٨٨) : فيلسوف ألمانى لم يرض عن العقلانية ، وضاق ذرعا بالتجريد (المترجم) .

(٣٣) جوهان جوتفريد فون هردر (١٧٤٤-١٨٠٣) : فيلسوف ولاهوتى ألمانى ساهم فى تأسيس الرومانسية (المترجم) .

(٣٤) هنريخ فلهلم فون جرستنبرك (١٧٣٧ – ١٨٢٣) : شاعر وناقد ألمانى ، وكتب التراجيديات (المترجم) .

(٣٥) حركة قامت فى الجيل الروحى بين أتباع مارتن لوثر فى ألمانيا إبان القرن السابع عشر تركز على العبادة والافراط فى التقوى بدل اللاهوت القطعى . وهذه النزعة استمرت أكثر من ٢٠٠ سنة . (المترجم) .

(٣٦) توجد اقتراحات وإيحاءات طيبة حول هذه النقطة فى كتاب كارلو أنطونى : « الصراع ضد العقل » فلورنسا ، ١٩٤٢ .

المسائل تفضى - على نحو متزايد فى العمق - إلى التاريخ العام . ويبدو أنه من المستحيل عزل علة واحدة لهذه التغيرات ، أو التمييز دائما بوضوح بين العلة والمعلول وتحديد ما الذى جاء فى الأول : الدجاجة أم البيضة . وعلينا أن نركز على الوصف والتحليل ونقد الأفكار والآراء ، بل ستكون هناك مواجهة دائما مع المسائل غير المحلولة عن الأولية والعلاقات المتشابكة التى يميزها الكم الهائل الشامل للمادة المطبوعة ، والتى تحددها مقتضيات الرفض والانتقاء . ونحن لا نستطيع أن نأمل السيطرة على الموضوع إلا بالنقاء الواعى للمنهج ورفض الدخول فى المشكلات المترابطة حولنا والاختيار المكثف للمؤلفين العظام والأقطار المحورية . ولقد استخدمت - جزئيا - المنهج الذى يسمونه اليوم « تاريخ الأفكار » ، وهو تتبّع المفاهيم الرئيسية أو ما يسميه أ . أو . لفجوى [٣٧] « الأفكار - الوحدات » عبر النصوص المتنوعة ، لكننى اخترت أن أربط هذا بمناهج أكثر تراثية خاصة بالوصف والتقييم لأفكار الكتّاب العظام . ومما لاشك فيه أن « تاريخ الأفكار » الخالص يطرح بعض المزايا التى قد سبقت بها . ولقد خلصت فى التجريب مع أشكال التناول المتنوعة لموضوعى إلى أن تاريخ المصطلحات والأفكار النقدية هو فى عديد من الأمثلة لم يتقدّم بما فيه الكفاية لإعطاء مدى كامل « لتاريخ الأفكار » ، وإن الفضيلة الكبرى لذلك المنهج وهى السهولة فى تتبع النتائج الجدلية والتحولات فى المعنى التى تسمح به هى انطلاق يُعدُّ أكبر من العوائق التى فيه . إن « تاريخ الأفكار » الخالص لم يشجع أى فهم شامل لأنساق النظريات الفردية التى تتجمعّ بشكل مفكّك أحيانا ، والتى تكون - أحيانا أخرى - متناقضة ، وأىّ تطور للفردية

(٣٧) آرثر أو . لوفجوى (١٨٧٣ - ١٩٦٢) : فيلسوف ومؤرخ للأفكار أمريكى ، قد طرح منهجا لتتبع الأفكار عبر التاريخ . (المترجم) .

والشخصية ، والموقف الخاص وحساسية الناقد العظيم (وأنا لا أتحدث هنا عن خصوصـيته المتعلقـة بسيرته) . ولقد استـخدمت منهج « تاريخ الأفكار » بين الحين والحين وقتمـا يبدو أنه يفيد على نحو أفضل ، مع حـشد معين من المواد غير الفردية . ولكن حتى فى هذه المحاولات كنت أميل - بحرية - إلى عرض النصوص المفردة ، كما كنت أميل إلى تشخيص النتائج النقدية الكلية . وخلال هذا التـاريخ لم أرغب - فـحـسب - فى أن أنقل انطبـاعـا عن تطور الأفكار النقدية الحديثة وتطور نظرتنا النقدية الخاصة ، بل كنت أرغب أيضا فى أن أنقل ثراء وتنوع وجاذبية بعض أعظم العقول فى التاريخ الأدبى ، التى تعمل انطلاقا من مواقف متنوعة نحو هدف عام : فهم الأدب ، والحكم عليه .

المصادر والمراجع

The only book covering our topic is still George Saintsbury, A History of Criticism and Literary Taste in Europe, 3 vols. Edinburgh, 1900-04.

Histories of aesthetics overlap with much of what is discussed here. Those based on independent research are :

Rudolf Zimmermann, Geschichte der Aestherik als philosophischer Wissenschaft, Vienne, 1858. Herbartian in outlook, confined virtually to classical and German authors, a lucid, solid book.

Max Schasler, Kritische Geschichte der Aestherik, 2 cols. Berlin, 1872. Hegelian in outlook, compilatory.

Marcelino Menéndez pelayo, Historia de las ideas estéticas en Espana, 5 vols. 1883-91. Best used in revised ed. Santander, 1946. Misleadingly entitled, since Vols. 4 and 5 are devoted to French, German, and English developments in our period. The book covers much criticism and literary history, is mainly descriptive, its outlook Catholic and vaguely romantic. In spite of its wealth of information it is a disappointing, diffuse compilation.

Bernard bosanquet, A History of Aesthetic, London, 1892 ; recent reprint 1949. Hegelian in outlook, very limited in the number of texts and problems considered, but well focused and penetrating in its analysis.

Benedetto Croce, Estetica come scienza dell, espressione e linguistica generale, Bari, 1902; 8th ed. 1945. Contains a history of aesthetics which, while narrowly focused on precursors of Croce's views, is still the best in existence. English translation by Douglas Ainslie as Aesthetic, London,

1909. The historical part is translated is full only in 2d ed. 1922.

K. Gilbert and H. Kuhn, A History of Estherics, New York, 1939' new ed. Bloomington, Ind., 1953. The most recent book: well informed but unclear in its assumptions and poor in analysis of ideas.

النقد وعلم الجمال فى القرن الثامن عشر

H. von Stein, Die Entstenung der neueren Aesthetik, Stuttgart, 1886. Still instructive, though rather elementary.

Alfred Bäumler, Kants Kritik der Utiellshraft: Ihre Geschichte und.

Systematik, Vol. I, Halle, 1923. The title conceals a general history of 18th-century aesthetics, its key terms, etc., in France, England, and Germany leading up to Kant. Excellent, though doctrinaire.

Wladyslaw Folkierski, Entre le classicisme et le romantisme. Etude sur l'esthétique et les esthéticiens du xviiie siécle, Cracow, 1925. Diffuse but instructive. Much on Diderot.

Ernst Cassirer, Die philosophie der Aufklärung, Tübingen, 1932' Eng. trans. The philosophy of the Enlightenment, princeton, 1951. Contains a brilliant final chapter, "Die Grundprobleme der Aesthetik".

Benedetto Croce, " Iniziazione al estetica del settecento, " in Ultimi saggi, Bari, 1934; 2d ed. Bari, 1948. An important, penetrating essay.

(١)

الكلاسيكية الجديدة والتيارات الجديدة فى العصر

يمكن الدفاع عن النقد الكلاسيكى الجديد اليوم إذا ما أعدنا تفسير مصطلحاته ، وإن كان سيبدو من الغباء ألا نعترف بوجود تجاوزات متحذلقة ، والتى يمكن أن يفضى إليها ضيق أفق التجربة الأدبية التى تأسّس عليها على نحو حتمى . ولا يمكن إحياء النقد الكلاسيكى على نحو شامل ، لأنه لا يمكن أن يتمشى ببراعة مع تنوع الأدب الحديث وقيمه ومشكلاته المتعددة ؛ فالمعتقد الكلاسيكى الجديد ليس لديه أى مصطلح ، وأى إطار صالح للمشكلات . ولكن من الناحية الأساسية ، فإن هدف الكلاسيكية الجديدة هو هدف صحيح وحق ، فقد حاولت أن تكتشف المبادئ أو « القوانين » أو « القواعد » الخاصة بالأدب والإبداع الأدبى ونظْم العمل الأدبى واستجابة القارىء . وإن إنكار ضرورة مثل هذه المحاولة إنما يفضى إلى مجرد النزعة الشكية ، وإلى الفوضى وأخيرا إلى العقم النظرى الكلى . ففى بعض الأقوال المتطرفة عند النقاد الانطباعيين الذين يعتقدون أن النقد هو « مغامرة النفس بين الروائع » [1] ، أو فى نظريات النسبية النقدية الشاملة التى لا تفترض مثالا متفردا للأدب ، بل تفترض أمثلة متفردة له ، فإننا نقترب بهذا - بشكل محفوف بالمخاطر - من حطام نقدى كامل . ونادرا ما يعترف النقد الكلاسيكى الجديد بهذه المخاطر . إنه يفترض سيكولوجية ثابتة للطبيعة الإنسانية ، ومجموعة أساسية من المعايير فى الأعمال نفسها ، واتساقا يعمل من حساسية وذكاء إنسانيين ، مما يسمح لنا بالتوصل إلى نتائج تصدق على كل الفن ، وعلى كل الأدب . وهذه القوانين ليست مستمدة - ببساطة - من أرسطو أو القدماء الآخرين ، كما يفترض التصوير الساخر والقديم للكلاسيكية الجديدة بسبب التبجيل لسلطتها

(١) أناتول فرانس : تصدير ، الحياة الأدبية ، الطبعة الأولى ، باريس ، ١٨٨٨ .

كسلطة . ونحن لا نستطيع أن نؤول تاريخ النقد على أنه مجرد تمرّد ضد مثل هذه السلطة ، ونسمى أى إنكار لها « رومانسيا » . وليس هناك شك فى وجود أرسطيين أصحاب عقلية أدبية شديدة بين نقاد عصر التنوير الإيطالى وبين الفرنسيين فى القرن السابع عشر . ولكن حتى معظم الأرسطيين المتعصبين يتدبرون أمورهم للتوفيق بين تبجيلهم لأرسطو وعبادة العقل . ويتمتع توماس ريْمر [٢] بدقة كبيرة ، بأنه أشد النقاد الكلاسيكين الجدد الإنجليز صرامة . ولأنه هاجم - على نحو يعوزه الخيال - مسرحية (عطيل) لشكسبير بقسوة ، اعتبره الناقد ماكولى « أسوأ ناقد وُجد على الإطلاق » ، ولكن حتى ريمر ، فإنه يقول إن قوانين الأدب ، أى القواعد - كما يسميها - قائمة على العقل والتجربة : « إن ماكتبه أرسطو عن هذا الموضوع ليس من إملاء إرادته القطعية الجارمة أو استنباطات جافة من ميتافيزيقاه ، بل كان الشعراء هم أساتذته ، وقد ردّ ممارساتهم إلى مبادئ . والشعراء المحدثون لم يستسلموا - بشكل أعمى - لهذه الممارسة عند القدماء ، ولم تكن هى الأسباب المقدمة والواضحة مثل أى عرض فى الرياضة » [٣] . ولقد اقتبس الشاعر الإنجليزى دريْدنْ من رابين بترجمة ريمر مستحْسنا : إن القواعد « قد تأسست على الحسن الرائع والعقل الصادق ، لا على السلطة : وعلى الرغم من تقديم أرسطو وهوراس ، فإنه لا يجب على أى إنسان أن يجادل فى أن ما كتباه حقيقى ، لأنهما كتباه » [٤] . ولقد كرّر

(٢) توماس ريمْر (١٦٤٣ - ١٧١٣) : ناقد انجليزى من النقاد الكلاسيكيين الجدد أدخل مبادىء النقد الكلاسيكى الجديد من فرنسا إلى إنجلترا بترجمة كتاب رابين « تأملات فى فن الشعر لأرسطو » (١٦٧٤) (المترجم) .

(٣) ج . إ . سبنجارن : « مقالات نقدية عن القرن السابع عشر » ، المجلد الثانى ، ١٦٤ - ١٦٥ .

(٤) « مقالات » بإشراف و . ب . كرْ (أكسفورد ، ١٩٢٦) ، المجلد الأول ، ص ٢٢٨ - ٩ .

دنيس [٥] هذا على نحو محكم تماما : « إن قواعد أرسطو ليست إلا الطبيعة والحس الرائع ، وقد تم ردّهما إلى منهج » . وكرّر عدوه ألكسندر بوب - على نحو جدير بالتذكير : « تلك القواعد المكتشفة قديما ليست مخترعة فهى لا تزال الطبيعة ، لكن الطبيعة فى إطار المنهج » [٦] ويكاد يكون كل النقاد الكلاسيكيين الجدد قد حاولوا أن يصيغوا نظرية للأدب تشرح وظيفته وطبيعة السيرورة الإبداعية والطرق التى يتم فيها بناء العمل الأدبى . إنهم ليسوا سلطويين ، بل عقلانيين .

غير أن مصطلح « العقلانى » مضلل ، إذا ما جرى تفسيره على أنه يعنى أن النقد الكلاسيكى الجديد يتصور النقد على أنه بناء من العقل الواعى إلى حد استبعاد الشعور والتخيل ، بل وحتى اللاشعور . إن نظرية الأدب هى موضوع العقل الواعى ، لكن ما من ناقد محترم يقول إن الإبداع الفنى نفسه ليس سوى سيرورة عقلانية مدركة . وإن مصطلحات « العبقرية » و « الإلهام » و « الشاعر المتنبّيء » و « الجنون الشعرى » هى المخزون فى تجارة فن الشعر فى عصر النهضة ، وحتى أشد النقاد صرامة من النوع الأشد شكلية ، لم يتورعوا إطلاقا عن أن يقولوا إن الشعراء يحتاجون إلى « الإلهام » و « التخيل » و « الابتكار » ، وهذا المصطلح الأخير هو مصطلح يغطى الكثير مما سمّاه النقد المتأخر التخيل الإبداعى . وهم يؤمنون بنظرية عقلانية عن الشعر ، ولكن ليس أن الشعر عقلانى بتمامه . ولكن - بطبيعة الحال - لم يؤمنوا بأن الشعر هو

(٥) جون دنيس (١٦٥٧ - ١٧٣٤) : ناقد إنجليزى مؤلف مسرحية شهيرة هى « رينالدو أرميدا » ، وهو يعرف بأعماله النقدية ، ومنها « أسس النقد فى الشعر » (١٧٠٤) و « مقال عن العبقرية فى كتابات شكسبير » (١٧١٢) (المترجم) .

(٦) « الناقد المتجرد » ، (١٦٩٣) فى « الأعمال النقدية » بإشراف إ . ن . هوكر (بلتيمور ، ١٩٣٩) ص ٣٩ وألكسندر بوب « مقال عن النقد » المجلد الأول ، البيتان ٨٨ و ٨٩ .

مجرد سيرورة لما تحت الشعور ، شيء أشبه بتغريد طائر على شجرة أو كتابة آلية . وهم يركزون - باستمرار - على مساهمة الحكم والتمييز والتصميم فى تأليف الشعر . والتخيل يحتاج إلى دليل العقل وكبح جماحه . وكما يقول لنا ألكسندر بوب عن بجاجوس [٧] :

« الفرس المجنح مثل الحصان الكريم يظهر أقصى همته الحقيقية عندما تختبر عدوه » [٨] .

وأيضا ، فى استجابة القارىء ، كان التأكيد على « ذوقه » ، كما كان يسمى فى القرن السابع عشر ، وهو عنصر عقلى ومشارك فى الحُكم . إن الذوق المدرب ، ذوق أولئك الذين لديهم الخبرة والمعرفة ، ذوق القارىء المثالى المطّلع المثقف ، كان هو المتخذ معيارا .

إن المفهوم المحورى للنظرية الكلاسيكية الجديدة فى الأدب هو « محاكاة الطبيعة » ، والحدان كلاهما - فى هذه العبارة - معرّضان اليوم لسوء فهم كبير . إن « المحاكاة » الأرسطية لا تعنى بطبيعة الحال النّسخ ، لا تعنى النزعة الطبيعية الفوتوغرافية ، بل تعنى بالأحرى التمثيل . إن كل ما يقوله المصطلح إن الشاعر يطرح شيئا : ليس هو الطبيعة نفسها ، بل يقصد أن يمثلها . كما أن مصطلح « الطبيعة » لا يعنى « الطبيعة الميتة » - طبيعة صامتة أو منظر خارجى - على نحو ما تُستخدم اليوم كثيرا ، بل المقصود به الواقع بصفة عامة ، وخاصة الطبيعة الإنسانية . وهذا الافتراض المحورى يلقى كل التأكيد على الجانب

(٧) هو فى الأساطير اليونانية حصان مجنح ، انبثق من دم مدوزا بعد أن قطع برسيوس رأسها ، وبلجام ذهبى يكبح الجماح كهدية من الربة أثينا أمكن الإمساك بالحصان بجاجوس (المترجم) .

(٨) المصدر السابق ، البيتان ٨٦ ، ٨٧ .

المرجعى للعمل الفنى . إن الشاعر لا ينظر أساسا فى قلبه ، ويعبر عن نفسه أو حالته أو يكتب سيرة حياته واعترافاته الكبيرة . كما أن الشاعر ليس عرّافا صوفيا « ينظر فى حياة الأشياء » ، ويرتفع إلى ما وراء الواقع إلى مطلق مفارق نوعا ما ، والذى يعد الشعر بالنسبة له مجرد رمز أو علامة ، بل بالأحرى يعيد الشاعر إنتاج الواقع عن طريق فنه .

ولكن ما المقصود بالضبط بكلمة الطبيعة فى النظرية الكلاسيكية الجديدة ؟ إن المصطلح يعنى أشياء مختلفة جدا بالنسبة لمختلف الناس . فمحاكاة الطبيعة كثيرا ما فُهمت على أنها تعنى الواقعية . والنظرية الكلاسيكية فى فن التصوير بصفة خاصة – بقصصها عن الطيور التى تحاول أن تلتقط الكرز المرسوم – تعزز مفهوم الفن على أنه مضاعفة حرْفية للواقع ، وحتى إنّه خداع . ومنذ تعليق كاستلفترو [٩] على كتاب « فن الشعر » لأرسطو (١٥٧٠) كانت الحجج الطبيعية هى التعزيز الرئيسى للوحدات الثلاث . وإنّ دوبيناك [١٠] فى كتابه « ممارسة المسرح » (١٦٥٧) كان أشد النقاد اتّساقا عندما قال إن زمن الفعل يجب قصره على ثلاث ساعات ، وهو الزمن الفعلى للتمثيل . وقال آخرون إن الزمن هو اثنتا عشرة ساعة ، أو أربع وعشرون ساعة ، أو حتى مد الزمن إلى ثلاثين ساعة (كما عند كورنى ودريدن) . وبالمثل ، كان دوبيناك متسقا تماما بالنسبة لوحدة المكان : فالمكان لا يمكن تغييره ، فالصورة الواحدة (خشبة

(٩) لودوفيكو كاستلفترو (حوالى ١٥٠٥ – ١٥٧١) : ناقد وعالم لغة إيطالى . قد اضطر إلى أن يهرب من إيطاليا لاتهامه بالهرطقة (١٥٦١) من جرّاء نزاع أدبى مع الشاعر انيبال كارو (المترجم) .

(١٠) اسمه الأصلى فرنسوا هدلين ، ويعرف باسم دوبيناك (١٦٠٤ – ١٦٧٦) : كاتب مسرحى وناقد فرنسى ، وقد كتب مقالات نقدية عن كورنى (المترجم) .

المسرح) التى تظل على الحال نفسهـا لا يمكن أن تمثل شيئين مختلفين »[11] .
فلو كـان النظارة فى أثينـا ، ثم انتـقل الفعل مـن أثينا إلى أسبـرطة ، فمـاذا سيكون من شأن المتفرّج المسـكين ؟ هل يجب أن يطير مثل ساحرة عبر الهواء؟ أم يتخيل نفسه موجودا فى مكانين مختلفين فى الوقت نفسه ؟

وقد استُخْدم أيضا مفهوم الرجحان لفرض المقاييس الطبيعية . والاستخدام الأدبى للمصطلح قائم أساسا على أرسطو ، الذى برّر « الرجحان » ضد مجرد الحدث الحقيـقى التاريخى . لقد ميّز أرسطو مـراتب ثلاث للفعل : الواقعى ، والمحتمل ، والمـمكن أو الراجح . وقد قال إنه فى الشعـر يفضل الراجح على المستحـيل الممكن . ولنضرب مثـلا حديثا : إن آريل[12] سيكون من الراجح المستحيل ، بينما الصدفة التى تحدث فى الـتمثيلية مثل الموت العارض سيكون من المستحيل الممكن . وكان مصطلح أرسطو تبريراً للتخيل ضد الواقع ، ولكن فى النقد الكلاسيكى الجديد (على الأقل فى جانب كبير منه) استُخْدم المصطلح بالأحرى لقصر الفن على الواقع الشائع . وقد أفاد فى استبـعاد العجيب والخارق . وكثيرا ما جرى السماح بالأساطير القديمة ، لا لشىء سوى أن القدماء كانوا يعتقدون أنها حقيقية . وهكذا فإنّ معايير الرجحان بمعناه الحرْفى والإخلاص للحياة كانت ذائعة . وعلى سبيل المثال ، فإنّ ريمْر فى هجومه على مسرحية « عطيل » كان يضحك عندما يجد أن « المرأة لا تفقد على الإطلاق لسانها حتى بعد خنقها »[13] .

(١١) ممارسة المسرح ، إشراف بيير مارتينو (الجزائر ، ١٩٢٧) ص ١٠٠ .

(١٢) هو فى مسرحية (العاصفة) لشكسبير روح ، وبفضل السحر تم أسره فى صنوبرة مشقوقة ، ثم أطلق سراحه بروسبرو ، واستخدمه لتحقيق أغراضه (المترجم) .

(١٣) سبنجارن ، المجلد الثانى ، ص ٢٥١ .

غير أن هذا التفسير لـ « محاكاة الطبيعة » على أنها نزعة طبيعية أو نسْخ لم يكن سوى تيار واحد فى النقد الكلاسيكى الجديد . فغالبا ما فُهمت « الطبيعة » على أنها تعنى – بالأحرى – « الطبيعة العامة » ، مبادىء الطبيعة ونظامها . ويمكن أن يكون هذا أيضا ما هو نمطى ، أى ذلك الذى يشخّص أنواع الإنسان على نحو ما هو عليه فى كل مكان وفى كل زمان ، وليس الطبيعة غير الإنسانية المتصورة على أنها متحررة من الظروف المحلية والعرضية الخالصة . ومن الناحية السلبية ، فإن هذه النظرة الخاصة بـ « الطبيعة العامة » تعنى استبعاد ما هو محلى وعينى وفردى خالص . إن المطالبة بما هو نمطى وكلى قائم فى أساس معتقد اللياقة والأدب والملاءمة . وإن الملاءمة تحظر تصوير المرعب والقبيح ، الوضيع والدنىء . والأمر كما صاغه المنظِّر الفرنسى القديم لامسنَرْديير [14] . يقول إن الشاعر لا يجب أن يصف « دناءة البخل ، وعار الانغماس فى الشهوات ، وحُلْكة الخيانة ، ورعب القسوة ، ورائحة المسغبة » [15] . إن الملاءمة بالنسبة لمبدأ هوراس تمنع إظهار الأحداث العنيفة على خشبة المسرح . وعلى « ميديا » [16] أن تقتل طفليْها خارج المسرح ، كما يجب أن يُقْتل « أجاممنون » [17] وراء المنظر . ويجب أن تحتفظ الشخوص العامة أو الأنماط

(١٤) هيبوليت لامسنرديير : ناقد فرنسى استرشد فى نقده بأرسطو والشعراء الكلاسيكيين وله كتاب « الشِعْرِىّ » (١٦٣٩) (المترجم) .

(١٥) « الشعرىّ » (باريس ، ١٦٣٩) ص ٢١٤ .

(١٦) فى الأساطير هى ابنة ملك كولشيس ، وقد اشتهرت بمهارتها فى فنون السحر . وقد ساعدت جاسون فى الحصول على جزة الصوف الذهبية ، وعندما خانها بعدزواجه بها مع امرأة أخرى قتلت طفليها منه (المترجم) .

(١٧) قائد يونانى تولى ملك مسِّنيا ، ودبر حملة ضد طروادة . وعندما عاد منها قتلته زوجته كليتمنسترا هى وعشيقها (المترجم) .

بسلوكها النمطى ولياقتها . إن على الملك أن يتصرف ويتكلم كملك ، وعلى البخيل أن يتصرف ويتكلم كبخيل . وكل ما فعله ريمر هو أنه يطبق آراء عصره عندما يندد بشكسبير ، بسبب إدخاله جنديا عاقا ماكرا هو إياجو ، لأن الجنود هم - من الناحية النمطية - أمناء ومستقيمون . وقد حظر لامسنردير ظهور « الألمان الخبثاء والأسبان المتزمتين والفرنسيين الأجلاف » على خشبة المسرح ، وإن كان قد أقرّ بأن مثل هؤلاء الأفراد قد يوجدون فى الحياة الواقعية (١٨) .

وواضح أن لمبدأ الكلية أو النمطية جانبين : إنه يستطيع أن يقصد ، بل هو يقصد بالفعل فى أفضل كتابات العصر استجابة شاملة ، مما يمكّن أروع أعمال العصر من استيعابها فى أى مكان وفى كل مكان . وهذه الاستجابة لحكْم العصور متضمنة فى المفهوم الكلى « للكلاسيكية » . وواضح أن المؤلف « الكلاسيكى » هو مؤلف يمكن أن يقف فى صف الكلاسيكيات القديمة ، بسبب استجابته المفترضة للملاءمة البعيدة بما يجاوز الجمهور المباشر لعصره . غير أنّ هذا التصور للفن على أنه محاكاة لطبيعة كلّية ، يعنى أيضا شيئا محدودا ومُحدَّداً جدا . والمسألة سهلة للغاية ، فقد كان هناك افتراض يذهب إلى أن الناس فى كل مكان هُمْ هُمْ أنفسهم ، وأن نمط الإنسان لعصره هو النمط الحق والصادق للإنسانية . وتقتضى « الطبيعة الكلية » مطالب نوعية بالنسبة للمعالم الأخلاقية والسيكولوجية للشخوص المعروضة ، وتقتضى ضمنا استبعاد كل ما لا يتطابق مع المُثُل الاجتماعية للعصر . وكانت « الطبيعة الكلية » فى الفن جزءاً من النسق الكلى للطبيعة ، الذى يفترض قانونا « طبيعيا » وحقوقا « طبيعية » ولاهوتا « طبيعيا » ، يقتضى نسقاً من النظام الكونى

(١٨) المرجع السابق ص ١٢٥

وسيكولوجية للإنسان ذات طابع رواقى [١٩] أساسا فى مبادئها العملية . ولم يدرك العصر إلا بمشقة شديدة أن إنسانه الكلى مقيد تقييدا وثيقا بموقف اجتماعى وتاريخى فريد . وعلى سبيل المثال نجد الكاتب المسرحى الفرنسى راسين فى مقدمته لمسرحية « افيجينيا » (١٦٧٥) يخدع نفسه بافتراض مبتذل ، يذهب إلى أن نجاح مسرحياته المستمدة من هوميروس ويوريبيديس تثبت أن « الحسّ الممتاز والعقل الحسن هما هما فى كل العصور » و « ذوق باريس مؤسس على نحو يتفق مع ذوق أثينا » [٢٠] .

إنّ مطالب الكلية والنمطية تحولت بسهولة إلى مطالب بصبغ الأمور بصبغة مثالية . والطبيعة قد تعنى الطبيعة المثالية ، الطبيعة على نحو ما يجب أن تكون عليه ، والتى تحكمها المعايير الخلقية والجمالية . وعلى الفن أن يعرض الطبيعة الجميلة . ولا يعنى هذا فحسب انتقاء من تحسين الطبيعة ، بل يعنى أيضا انتقاء لإعلاء قدْر الطبيعة . وقد اشتق هذا المفهوم من نظرية فى الفنون الجميلة : ففى النحت لا يجب عرض الجسم البشرى كما هو عادة ، بل كما يجب أن يكون على نحو مثالى . وقصة الفنان المصور زُكْسس [٢١] الذى جمع أجمل عذارى كروتونا ، لكى يرسم أجمل ساق من فتاة ، وأجمل يدٍ من أخرى ،

(١٩) مذهب فلسفى يونانى أسسه زينون الرواقى يضع الأخلاق فى سياق فهم العالم ككل مع وجود العقل على نحو سائد فى السلوك الإنسانى والكون المنظم تنظيما إلهيا . والرواقية تعنى اشتقاقا الرواق ، وكان هناك رواق مطلى فى أثينا يدرّس فيه الرواقيون (المترجم) .

(٢٠) « المسرح الكامل » بإشراف م . رات (باريس ، ١٩٤٧) ص ٤٧٦ – ٤٧٧ .

(٢١) فنان يونانى فى القرن الخامس قبل الميلاد ، وقد برع فى التلوين والتعبير ، وكان دقيقا فى تصوير الطبيعة حتى إنه لما رسم حبات العنب أو الكرز انخدعت العصافير من دقة رسمه فجاءت لتلتقط الحبات (المترجم) .

وأجمل صدر أو فخذ من ثـالثة ، وكان هذا هو المثال الأنموذجى للرأى الذى يذهب إلى أن إضفـاء الطابع المثالى هو بكل بساطة انتـقاء من الطبيـعة [٢٢] . غير أن الآخرين رأوا أن معـيـار الانتقاء لـيس مطروحـا فى الطبيعة ، وأن الإنسان فى عملية « الاصطباغ بالصبغة المثالية » يفرض فكرته عن الجمال ، وأنه لا «يحاكى» بالفعل . والنتائج المترتبة على هذا الرأى والتى تدّمر أى نظرية بسيطة للمحاكاة لم تحظ - على أى حـال - إلاّ بإقرارها على نحـوٍ نادر ، أو بالأحـرى جرى تجنبـها على أسـاس فرضـية تذهب إلى أن هناك هُوية كـاملة بين مثـال الفنان والماهية الكلية الأبدية للأشياء . غير أن الاصطباغ بالصبغة المثالية يمكن أن يعنى استجابة للرؤية الداخلية للفنان . ويؤكد تيـار فى جماليات الكلاسيكية الجديدة هذا « الأنموذج الباطنى » فى عقـل الفنان . ولقد وجد هذا وشائجه الفلسـفية فى تراث الأفـلاطونية الجـديدة . والنص الأنموذجى هو فقـرة عند الفيلـسوف أفلوطين ، تحكى عن الفنان اليونانى فيدياس أنه « لم يخلق الإله زيوس حسب رؤيته بمقتـضى شىء مرئى ، بل صنعه على نحو مـا يبدو به زيوس إذا ما أراد أن يكشف نفسه لأعيننا » [٢٣] . وهذا التصور الداخلى للفنان الذى يُفْترض فيه أن يؤكده الواقع أحاط بنظريات الفن فى الفترة المتأخـرة من عصر النهضة . ولقد ألهم هذا التصور ، فى إنجلتـرا ، سيدنى [٢٤] فى كتابه « دفـاع عن الشعر » ، ومن خلال النظـريات الإيطالية للجمـال المثالى عـاود هذا التصـور الظهور من

(٢٢) ذكر هذا بلينى ، التاريخ الطبيعى ، ٣٥ ، ٦٤ ، شيشرون : عن الابتكار ، الجزء الثانى ، القسم الأول ، ديونيسوس هاليكارناسوس ، « عن تدوين الكتابة الدقيقة » ، ١ . ويمكننا أن نجد النصوص مجموعة فى كتاب ج . أو فريك .

(٢٣) « التساعيات » ، ٥ ، ٨ ، ١ .

(٢٤) فيليب سدنى (١٥٥٤ - ١٥٨٦) : شاعر ومؤلف إنجليزى كتب السونيتات . لم تظهر أعماله إبّان حياته ، وإن كان له تأثير هائل على الذين أعقبوه (المترجم) .

خلال التأمل الفرنسى والإنجليزى فى القرن الثامن عشر ، وظل تيارا تحتيا هاما ، وساد مرة أخرى فى البيان الجديد الذى أصدره فنكلمان [٢٥] ، فيما يتعلق بالجمال المثالى .

وما هو مثالى - حتى لوحظى بتصور أقل تمجيدا - كان عاملا مهما فى كثير من النظرية الكلاسيكية الجديدة . ومن المؤكد أن البطل الملحمى له وظيفة محددة بتقديم الصبغة الإنسانية المثالية ، وما هو رعوى كان يجرى تبريره باستمرار على أنه تمثيل للعصر الذهبى ، أى الطبيعة قبل السقوط والخطيئة . ويمكن الدفاع عن الاصطباغ بالصبغة المثالية فى الفن من موقفين فلسفيين متعارضين : من لاهوت يفترض انهيار الطبيعة ، ويعتبر - كما ذهب دنيس - أن وظيفة الفن هى « استعادة النظام بعد التفسّخات التى حاقت بالطبيعة الإنسانية من جرّاء السقوط والخطيئة » [٢٦] . أو قد يتدفق من ثقة طبيعية بقوة الإنسان وإبداعيته فى تشكيل عالم آخر وأفضل على أساس التماثل ، بل ويكاد يكون المتنافس مع الخلق الإلهى . وليس من قبيل الصدف أنّ إنسانا مثل جيوردانو برونو [٢٧] مجّد العبقرية واطّرح الأجناس والأنواع والقواعد ، لأن كل أمله قائم فى قوى الفنان برؤيته للأفكار [٢٨] .

(٢٥) جوهان يواقيم فنكلمان (١٧١٧ - ١٧٦٨) : مؤرخ فن ألمانى ، من مؤلفاته « تاريخ الفن القديم » (١٧٦٤) (المترجم) .

(٢٦) « أسس النقد فى الشعر » (١٧٠٤) فى « الأعمال النقدية » بإشراف إ . ن . هوكر (بولتيمور ، ١٩٣٩) ، المجلد الأول ، ص ٣٣٦ .

(٢٧) جيوردانو برونو (١٥٤٨ - ١٦٠٠) : فيلسوف إيطالى أراد أن يطيح بالأرسطيّة ، وهو يؤمن بكون لامتناه يحتوى عددا لامتناهيا من العوالم المأهولة ، وقد وحّد بين المادة الخالدة والله والطبيعة فى نزعة واحدية (المترجم) .

(٢٨) وبخاصة « الانتفاع البطولى » فى (الحوار الأخلاقى) بإشراف ج . جنتيله (بارى ، ١٩٠٨) .

لقد كان مُعْتَقَدُ العدالة الشعرية أيضا صورة من المثال الأخلاقى . وواضح أن المصطلح منحدر من ريْمر . غير أن المعتقد نفسه أكثر قِدَماً ، فقد كان معروفاً لسِكَلِجَرْ [٢٩] وسكودارى [٣٠] وكورنى وآخرين . ولقد ناقشه دنيس [٣١] . باستفاضة ولقد جرى افتراض أن كل شخصية يجب أن تكافأ وتعاقب فى نهاية التمثيلية وفق استحقاقاتها . وكان مطلوبا من الشاعر أن يقدم نظاما للكون متحررا من الصدفة والجور ، ومن ثمّ أصبح مدافعا عن طرق الله للإنسان . وعلى أى حال كان هذا يعنى فى التطبيق أن نهاية التمثيلية هى توزيع الجوائز ، وهى صورة خيالية لحلم وردى ، صورة غير حقيقية .

ومن ثمّ كان مصطلح « محاكاة الطبيعة » مصطلحا يكاد يسمح بكل أنواع الفن : من الطبيعية الحرْفية إلى أشد أشكالها صفاء ، والمصبوغ بالصبغة المثالية ، وكل المراحل المتوسطة بينهما . وما كان يجرى التوصية به بصفة خاصة لا يتوقف فحسب على ولع الناقد ، بل يتوقف أيضا على افتراض أن الأجناس المختلفة تقتضى أنواعا مختلفة من المحاكاة . وفى التطبيق النقدى لم يكن هناك إلا اهتمام ضئيل بالعلاقة بين الصورة والأنموذج ، بين الفن والواقع ، ولا يكاد يوجد أى نقد « اجتماعى » بالمعنى الذى لدينا .

(٢٩) يوليوس قيصر سكلجر (١٤٨٤ - ١٥٥٨) : باحث إنسانى إيطالى علق على الكُتّاب الكلاسيكيين فى كتابه « فن الشعر » (١٥٦١) ، ونقل ما خلفه نظرية أرسطو عن الوحدات الثلاث إلى كتاب المسرح الفرنسيين فى القرن السابع عشر (المترجم) .

(٣٠) جورج دى سكودارى (١٦٠١ - ١٦٦٧) : كاتب فرنسى ألف كتابا نقديا عن كورنى (١٦٣٧) وعدة تمثيليات وخاصة الكوميديا التراجيدية « الحب الطاغى » (١٦٣٨) (المترجم) .

(٣١) عن الفصل المعنون « العدالة الشعرية » فى كلارنس س . جرين : « النظرية الكلاسيكية الجديدة للتراجيديا فى إنجلترا خلال القرن الثامن عشر » (كمبردج ، ماس ، ١٩٣٤) ص ١٣٩ وما بعدها ، والملاحظات العديدة فى كتاب ماكس كومرل : « لسنج وأرسطو » (فرانكفورت ، ١٩٤٠) الصفحات ٩٥ ، ٢٠٦ ، ٢٧٩ ، ٢٩٥ .

فإذا توجّهنا بانتباهنا إلى التعاليم الكلاسيكية الجديدة فيما يتعلق بنظْم العمل الفنى ، فإنّ علينا أن نعترف ببعض الإخفاق من أن النظرية الكلاسيكية الجديدة - فى معظمها - بها نظرة تعوزها الدقة بالنسبة للعلاقة بين المحتوى والشكل . وعند أرسطو كان الطريق يشير إلى تصور عضوى للعمل الفنى . فقد تكلم أرسطو بوضوح عن « وحدة نظمية للأجزاء ، على نحو أنه إذا حل جزء منها محل الآخر أو تم استبعاده ، فإن الكل يتفكك ويضطرب » [٣٢] . غير أن هذه البصيرة بالنسبة لوحدة العمل الفنى لم يجر اكتسابها إطلاقا إبّان عصر النهضة ، وكانت الكلاسيكية الجديدة قانعة عادة بثنائية المحتوى والشكل . ومن جهة أخرى تحتوى نظريتها على شكلية من النوع الخارجى والأجوف ، ومن جهة ثالثة لا تستطيع أن تحرر نفسها من عُلُوّ مقام الموضوع خارج العمل الفنى وفق معيار من المنزلة والقيمة الخلقية . وهذان المعتقدان ليسا بالمتنافرين ، فهما بالأحرى جانبا المأزق نفسه . وفى التطبيق العملى لدى أفضل المؤلفين يكاد يوجد شعور غريزى بالشكل ومعرفة بالتنظيم الفعلى والاستبصار والتناغم والتماثل بنظام معمارى هو فى أقصاه ثمرة الشكلية المفهومة حقا . ولكن بين النقاد يرقى الأمر فى غالبيته إلى انقسام العمل الفنى إلى مقولات تكاد تتم رؤيتها وهى معزولة : الحكاية ، الشخصيات ، تنسيق الكلمات ، الفكر ، الوزن - وكانت فى تحليل أرسطو للتراجيديا قد شكّلت وحدة - أصبحت شذرات متفرّقات يجرى بحثها منفصلة عن بعضها . والالتفات إلى تفاصيل الأفانين الأسلوبية (أى ما يسمى « التلوينات البلاغية ») وتصنيف الصيغ البلاغية وجدولة البحور مستمد من النظرية البلاغية ، بل زيادة على ذلك مستمد من رؤية الشكل على أنه مجرد

(٣٢) فن الشعر ، الفصل الثامن ، ١٤ ترجمة بُتشر فى « نظرية أرسطو فى الشعر » (الطبعة الرابعة - نيويورك ، ١٩٥٢) ص ٣٥ .

زخرفة يعلو قدرها على التصورات العضوية الأقدم والأشد تغلغلا فى الغريزة . والزخرفة المبرقشة ليست إلاّ عَرَضاً مَرَضيًا لاتجاه موجود بشكل أو بآخر فى كثير من الأزمنة المتأخرة للتاريخ . وإن قواعد الأجناس الأدبية التى جرى تصورها أصلا على أنها قوانين موروثة أصبحت مع مرور الوقت قواعد لعبة وأصبحت فى التطبيق فى الأغلب مجموعة من الحذلقات تسمح للقارىء والناقد اللذين يفتقدان الخيال أن يحكما على العمل بمعيار جاهز . ويمكن للإنسان أن يُعدّ تبريرا عاما مقنعا بالقواعد ، باعتبارها تفرض حدودا تخلق مصاعب ، ومن ثمّ تستثير الفنان للتغلب عليها . ويمكن للإنسان أن يشرح كيف أن إدراج الوحدات الثلاث أفْضى - بترحاب - إلى تضييق الشكل الدرامى كردّ فعل ضد أشكال النظم الشكلية المفككة فى الدراما الشعبية المبكرة . ولكن لا يمكن للإنسان أن يفكر أن القواعد وخاصة فى الأجناس الأدبية التى جرت دراستها وتحليلها بأقصى جهد - الدراما والملحمة - لها أيضا تأثير تعويقى ، حتى على أعظم الكتاب . ويكفى أن ندرج مثال كورنى ، فقد كان عليه فى معظم حياته بأكملها أن يناضل من أجل استقلاله الفنى بالرغم من احترامه الشديد لسلطة الكنيسة والدولة والقدماء .

ونادرا ما كانت القواعد تتحدد بمصطلحات عامة ، بل كانت بالأحرى تتخصص وفق الأجناس الأدبية ، فالتمييز بين الأجناس الأدبية كان أمرا أساسيا فى المعتقد الكلاسيكى الجديد ، لقد كان أساسيا لدرجة كبيرة ، حتى إن انطلاقاته الافتراضية لم يكن يجرى بحثها إطلاقا على نحو دقيق ، وذلك على حد علمى . وكان أرسطو وهوراس هما السلطتان الكلاسيكيتان بالنسبة للتقسيمات الرئيسية للدراما والملحمة . وعلى أى حال فإنّ العالم القديم لم يواجه على نحو واضح ما هو غنائى كجنس أدبى مفْرد ، بل بالأحرى يجرى بحث أشكاله المختلفة

باستقلال : القصيدة ، المرثية ، الهجاء . . وما شابه ذلك [٣٣] . ولقد تزايدت القائمة القـديمة للأجناس الأدبية زيادة هامة إبان العصـور الوسطى ، وتأسست الأجناس الأدبيـة الجديدة فى التطبيق دون وجود مـقاومة نظرية شديدة ، أو حتى انتباه لذلك . والأفضليات الاجتماعية للعصر بالنسبة للأسلوب الرفيع والحقيقة الذاهبـة إلى أن أرسطو تناول التراجيـديا والملحمـة ، وهوراس تناول أساسـا الدراما إنمـا تركز معـظم النظريات على هذين الجنسين ، وتسـاعد على إقـامة هرمية متطورة من الأجناس الأدبية ، لكن الأساس الدقيق لم يكن جليًا . هل كان الأمر يرجع إلى جـلال الموضوع ؟ هل الأمر كان يرجع إلى مـجرد الحجم والمجهود المـتضمنين فيـه ؟ هل كان الأمر يرجع إلى شدة التـأثير ؟ إن الأسس الفعلية للتصنيف كانت متنوعة بشكل كبيـر ، وغالبا ما كانت غامضة أو عملية خالصة . والمعـيار الشكلى للنوع الخارجى البسيط مـثل شكل النظم المعترف به يأتى فى المرتبة التالية للمعيار الذى كان قائما على الإعلاء من شأن الموضوع أو التأثير الأخلاقى . وأحـيانا كانت القواعد التفصيليـة يجرى تصورها على أنها مجرد تشخيص تجريبى للأنموذج الأصلى للجنس الأدبى . وهكذا تحدث دريدن عن الملحـمـة ، فـقـال : « لا يجب على أى مـخلـوق أن يجـادل فى سلطة هومـيروس الذى قـدّم أول مولود لهـذه الرائعة من الفن » ، واعـتـرف بسلطة مماثلة للشاعر بنـدار بالنسـبة لقصـائده ، بل حـتى اعترف بسلطة مماثلة لمبدعـى الملحمة من أجل الأوبرا [٣٤] .

(٣٣) انظر : إرنه برنس : « علم تقسيم الفن المكثف » ، هال ، ١٩٤٠ ، جيمس ج دونوهيو : « نظرية الأنواع الأدبية : « التصنيفات القديمة للأدب » دوبوكيو ، إيوا ، ١٩٤٣ .

(٣٤) تصدير « البيون والبانيوس » (١٦٨٥) مقالات بإشراف كِره ، المجلد الأول ، ص ٢٧١ وخاصة ٢٧٢ ، ٢١١ .

ونادرا ما يتضح مـا إذا كانت قائمة الأجناس الأدبية قائمـة مغلقة ، أم أنه يمكن السمـاح بأجناس أدبية جديدة . وفى الممـارسة ، فإن الأشكال الهـجينة للأجناس الأدبية القائمة أو الأجناس الجديدة الخارجة على القواعد خارج قائمة المقولات كانت تنشأ ، وكـان هناك تسامح إزاءها على الأقل . وعلى أى حال كان تخطيط الكلاسـيكية الجديـدة يتقوض من جـرّاء نجاح الأجناس ، التى لم تعبأ بهـا نظريتها إلا قليلا ، أو لم تعبأ بهـا أصلا : الرواية ، المقال الدورى ، التمثيلية الجادة ذات النهاية السعيدة ، وما شابه ذلك . وأحيانا ، كان هذا حتى فى وقت مبكر جدا ، كان يحدث تحدٍّ لنظرية الأجناس الأدبية ، غير أن التحدى كان عادة جدالا لصالح جنس أدبى جديد مثل الملحمة الرومانسية ، التى كانت مثـار الجدل عند أريـوستو ، أو كـان تأكيـداً لحرية الفنان واسـتقـلاله عن كل القواعد ، وبصفة خاصة فى إنجلترا كانت القواعد والوحدات الثلاث تلقى مقاومة طوال القرن السابع عشر بأكمله ، وفى فرنسا حيث كانت القواعد تتأرجح على خشبة المسـرح بأشد إصرار ، وكانت توضع باستمرار مـوضع التساؤل ، ويثار الجدال حولهـا ، وكانت هناك إجازات ومباحات عـديدة حتى من جانب بوالو إلى أن تنتهكـها العبـقرية (٣٥) . وباضطراد تأسس تمايز بين المبـادئ الجوهرية والقواعد المتعسّفة . وجرى الاعـتراف بأن هناك بعض القواعد العامة للفن مثل ضرورة بث الإرضـاء والرغبة فى التطابق بـين الأسلوب والموضوع ، وأن هناك قواعد موضوعية وتعاليم تجريبـية يمكن تعديلها أو حتى يتجاهلها الفنان العظيم تجاهلا تاما . وفى الممارسة كان هـناك عدم اتفاق على نطاق واسع بالنسبة للخط

(٣٥) بوالو : « الأعمال » بإشراف جيدل (باريس ، ١٨٧٠) المجلد الثانى ، ص ٣٨٧ وبالنسبة لفرنسا ، انظر بورجهوف : « حرية الكلاسيكية الفرنسية » . وبالنسبة لإنجلترا ، انظر بول سبنسر وود : « المعارضة للكلاسيكية الجديدة فى إنجلترا بين ١٦٦٠ و ١٧٠٠ » ٤٣٥ (١٩٢٨) ص ١٨٢ - ١٩٧ .

الفاصل بين هذه الأنواع من القواعد . وفيمـا يتعلق بمسألة الوحدات الثلاث - على سبـيل المثال - كانت وجـهة النظر السائدة هى أن وحـدتى الزمان والمكان أقل جـوهرية عن وحدة الحـدث . وبجـانب هذا فإنه منذ بـداية الكلاسيكيـة الجديدة الفرنسيـة جرى الاحتفاظ بحّيز لما هو مجهـول وغامض ، وهو ما كان يسمى باسم الجماليات الخفية ، لما تقول إزاءه « عَجَباً ! » ، « الحُسْن الذى لا يكون فى متناول الفن »[٣٦] ، وهى منطقـة تتمّنع على الاصطبـاغ بالصبـغة النسقيـة من جانب الناقد ، والاصطباغ بالصـبغة العقلانيـة من جانب صاحب النظرية . وبالرغم من أن الـنقاد لا يكادون يدركـون هذا ، فـإنه يعنى التنازل أمام المهمة الرئيسية للنقد ، يعنى الإقـرار بأن النظرَية المُعَوَّل عليها غير كافية ، حتى ترقى إلى مرتبة أكبر من أن تكون جزءا من الواقع .

غير أن النظرية الكلاسـيكية الجديدة لم تكن مهتـمة مجرّد اهتمـام بعلاقة الفن بالواقع ومفهوم النظم والجنس الأدبى ، فغـالبية النظرية تهتم بتأثير الأدب على جمهوره . والنصـوص الكلاسيكية لهذا الاهتمام هى عـملان من أعمال هوراس ، هما : « المفضّل المفـيد » و « إما المُجدى أو المُبهج » وكـلاهما يقرّر بفجاجة وحـدة اللذة والتثقيف المفترض أن ينقلهمـا الفن . لقد كانت هناك قلة من الكُتّاب اعتـقدت أن الشعر يجب أن يُبْهج فـحسب ، غير أن غالبـية النقاد تقبّلوا النفع الأخـلاقى على أنه الهدف الأولى للأدب . وعلى أى حـال كانت اللذة والبهجة تُعـدّان - بصفة عامة - الوسيلة الضرورية لتـحقيق هذه الغاية . وفى كثير من الدفوع عن الشعر ضد الاعتراضات من جانب المتطهرين المتزمتين

(٣٦) بالنسبة لمسالة « واعَجَباً ! » انظر بورجرهوف ، وانظر س . هـ . مونك : « الحسن الذى لا يكون فى متناول الفن » ج هـ أى ، هـ (١٩٤٤) ص ١٢١ - ١٢٥ .

كانت هناك استجابة متصلة لتاريخ الأدب على أنه برهان على نفعه الاجتماعى أو المكانة الاجتماعية السامقة للشاعر (ولم يكن الأمر قاصرا فحسب على الأقطار البروتستنتانية ، بل كان شائعا أيضا فى الأقطار الكاثوليكية إبّان حركة الإصلاح المضادة) . وعلى سبيل المثال ، يقول فوسيوس [٣٧] بفظاظة : « الشعراء هم أطباء الأخلاقيات » ، واعتقد كتّاب الكوميديا - كما فعل موليير - أن « واجب الكوميديا هو تقويم الناس بتحويلهم عما هم عليه » [٣٨] . وقد أثنى كتاب التراجيديا على المسرح باعتباره مدرسة الفضيلة . وجدّد لوبوسو هدف الملحمة على أنه : « تعليم خلقى مُقنّع وراء مجاز الفعل » ، واعتقد - بالفعل - أنّ عملية التأليف هى أولا انتقاء ما هو أخلاقى ، ثم ابتداع حكاية ملائمة [٣٩] . وبصفة عامة ، فإن مشكلة الفن والأخلاقيات ثبت أنها تستعصى على الحل ، لأن التأثير الجمالى لا يزال خفيا فى ثنايا المصطلح الضمنى بشكل كبير ، ألا وهو مصطلح « اللذة » ، ولم يكن التأثير الأخلاقى يجرى تمييزه بجلاء عن مجرد إقرار التعاليم الأخلاقية . واقتضى الأمر انقضاء القرن الثامن عشر بتمامه ، حتى يمكن حل الفروق بين الخير والنافع ، والحقيقى والجميل . وحينئذ - وحسب - أمكن صياغة العلاقات بين الفن والأخلاق بشكل جديد .

(٣٧) جراديوس جوهانس فوسيوس (١٥٧٧ - ١٦٤٩) : لاهوتى وعالم إنسانى هولندى ، أستاذ فقه اللغة واللاهوت من ١٦٠٠ (المترجم) .

(٣٨) فوسيوس : الأنظمة الشعرية الثلاثة الحرة (أمستردام ، ١٦٤٧) ، المجلد الأول ، ص ٥٢ : « الشعراء هم معلمون أغبياء » . موليير : المؤلفات بإشراف دسبوا (باريس ، ١٨٧٣ - ١٨٩٣) ٤ ، ص ٣٨٥ : « بيان أولى عن مسرحية طرطوف » . « واجب الكوميديا هو تقديم الإنسان وتسليته » .

(٣٩) « بحث فى القصيدة الملحمية » (الطبعة السادسة ، لاهاى ، ١٧١٤) المجلد الأول ، ص ١١ : « من أجل صياغة الأخلاق بتعاليم مقنعة بالمجازات » ص ٢٧ .

ومع ذلك ، فبجانب صيغة اللذة - التثقيف ، كانت فى العصر فورة نظرية أكثر حذقا عن تأثير الأدب ، ألا وهو مفهوم أرسطو عن التطهير . وبالرغم من أن هذه النظرية كانت مطلوبة أحيانا من أجل الملحمة ، إلاّ أنها كانت تعد - بصفة عامة - مقصورة على التراجيديا . وإن تفسير الفقرة الصعبة فى كتاب (فن الشعر) لأرسطو له تاريخ معقد ، ولم يتم بعد الوصول إلى نتيجة . ويمكن أن يقال - باطمئنان - إن التطهير فى عصر الكلاسيكية الجديدة كان يُفَسَّر على أن المقصود به هو الصلابة ، أى التعود على مصاعب عاطفتى الشفقة والخوف ، على غرار أن الطبيب يصبح غير مهتم بمرأى الجروح المخيفة ، وعلى غرار أن الجندى الباسل يصبح غير مهتم بأشد أشكال القتال خطرا . وكان « التطهير » عند كورنى يفسر على أنه تطهير المتفرجّ من العواطف التى تنغمس فيها الشخصيات مهما يكلفها هذا . لقد أصبحت التراجيديا مثالا تحذيريا . وسوء الحظ الذى يحيق بالبطل يجب أن يستثير شفقتنا ، وهذه الشفقة بدورها عليها أن تستثير خوفنا ، فقد نلتقى - نحن أنفسنا - بأشكال مماثلة من سوء الحظ . لقد قلل كورنى من شأن الشفقة وأعلى من شأن « الخوف » والعطف والإعجاب الذى ننقله للبطل الذى يعانى (٤٠) .

وفى نظرية التطهير هذه كان التأثير العاطفى للفن شيئا رئيسيا ، وإن جرى تفسيره على أنه يعنى التخفف من الانفعال باعتباره البلوغ النهائى إلى التأمل ، إلى « سكينة العقل بتبديد الانفعال كلّه » (٤١) ، ولكننا فى الوقت نفسه نجد أن

(٤٠) إن خير مناقشة لتاريخ « التطهير » هو كتاب كومرل : « لسنج وأرسطو » ، الفصل المكتوب عن كورنى ، أى ص ٧٢ - ٧٨

(٤١) الأبيات الأخيرة من « سامسون وأجونيستس » لملتون ، ١٦٧١ . وفى التصدير يفسر ملتون التطهير على أنه علاج بالمثل ، وهى نظرية قال بها فيتتوريو عام ١٥٦٤ .

الرأى الذاهب إلى أن الشعر إغراء وتواصل ، بل تحريض للوجدان له تاريخه القديم . وجانب من نجح هذه النظرية الثانية لابد أنّه يرجع إلى الظروف الأدبية المتارة ، وبخاصة البزوغ العام للنزعة العاطفية . لكن تبريرها النظرى كان - إلى حد كبير - مستمدا من ترسانة النظرية البلاغية . إن على الشعر أن يحرّك المشاعر على نحو ما تفعل الخطابة والبلاغة . ويمكن تفسير مراعاة القواعد ، وحتى مراعاة الصلة الحقة بالواقع على أنها وسيلة لتحقيق هذا التأثير العاطفى . وعلى الشاعر نفسه أن يُستثار ، لكى يثير على نحو ما ذكر هوراس عندما قال : « إذا أردت لى أن أبكى ، فيجب عليك أولا وقبل الجميع أن تشعر بالحزن أنت نفسك » [٤٢] . وفى انجلترا كان جون دنيس قد شرح هذا الرأى على نحو مبكر ، فعنده « الشعر فن به يستثير الشاعر الانفعال.. لكى يشبع ويحسّن ، ليبهج ، وليعيد صياغة العقل » ، « كلما كان هناك المزيد من العاطفة كان الشعر أفضل » [٤٣] ، وتعكس نظرية التراجيديا التغيّر نفسه . فذهب دريدن إلى أن التراجيديا لا تكتفى بـ « تخفيف » زهونا ، بل تدفعنا - دون أن نشعر - إلى أن نكون عونا للمكروبين ، وأن نكون رقيقين نحوهم » [٤٤] ، وفى كتابه « تأملات نقدية فى فن الشعر وفن التصوير » (١٧١٩) بنى دوبو نظرية كاملة للشعر خالصة على أساس تواصل العاطفة ، ويعد الفن (الذى يشمل كلا من الشعر وفن التصوير) وسيلة لاستثارة العواطف المصطنعة بدون

(٤٢) « فى فن الشعر » ، الأبيات ١٠٢ ، ١٠٣ : « إذا أردت لى أن أبكى ، فإنه يجب عليك أولا أن تشعر بالألم أنت نفسك » . ويقول أرسطو نفس الفكرة فى معظمها ، فى كتابه « فن الشعر » الفصل ١٧ .

(٤٣) إشراف هوكر ، المجلد الأول ، ٣٣٦ ، ٢١٦ .

(٤٤) « مقالات » ، إشراف هوكرْ ، المجلد الأول ، ص ٢١٠ .

النتائج المؤلمة للعواطف الحقيقية [٤٥] ، غير أن دنيس ودوبو كليهما لم يستخلصا النتائج المترتبة على موقفيهما ، فهما لم يبّينا أن الشعر الممتزج بالإغراء يكف عن أن يكون فنا ، ويصبح حياة واستثارة للتجربة والعاطفة . ولو كان هدف الفن قاصرا على هذا ، فإنّ أى نوع من الشكل أو أى علاقة بالواقع تكون مبررة وتختفى مسألة الأخلاق ، أو بالأحرى عليها أن تعاود الاندماج بطرق ملتوية . لكن - بصفة عامة - عانت الكلاسيكية الجديدة بشكل كبير من تجاوزات الأخلاق بين ذوى العقول الضيقة ، الذين اعتقدوا أن الفن هو مجرد عبارة عقلية عن القواعد الأخلاقية . ولقد فهم النقاد - على أحسن الأحوال وأسوئها - أن الأدب هو جزء من السياسة بالمعنى الواسع للكلمة ، وأن الشاعر - شاء أم أبى - هو مُشكّل وصائغ النفوس الإنسانية .

وهكذا نجد أن فكرة الشاعر والمقتضيات اللازمة لكى يكون الإنسان شاعرا تشمل - دائما - صفات أخلاقية وإنجازات عقلية . وبالرغم من أن هناك دائما إشارة إلى الحاجة إلى العبقرية والإلهام ، فإنّ معظم النقاد يلحوّن - بشكل غريزى - على الفن (بمعنى براعة الفنان) والعلم والمعرفة . وحتى المعلومات اعتبروها مطلبا هاما : فمطلوب من الشاعر الملحمى - بصفة خاصة - أن تتوفّر له معرفة تكاد تكون موسوعية . وعلى أى حال كان هناك شك متزايد فيما يعد مجرد المعرفة والحكمة العملية ، وتآزر مثال الإنسان النبيل مع مطلب الكلية لكى يجرى استبعاد استعراض المعلومات ، واستخدام المصطلحات الفنية من مجموع الآداب . وصاحب النزعة الإنسانية والمستنير - من أمثال الشاعر ملتون - يُفسح المجال للإنسان النبيل المثقف ، باعتباره الشاعر المثالى .

(٤٥) « تأملات نقدية » (باريس ، ١٧٢٢) المجلد الأول ، ص ٢٤ وما بعدها .

لقد كان الإنسان النبيل - أيضا هو الجمهور المثالى للأدب . وعندما استجاب النقاد للطبيعة الإنسانية العامة ، والإنسان فى تجريده لم يكن لديهم فى الأغلب إلا إنسان عصرهم ، إنسان الذوق ، الإنسان المتحضّر الذى تعلّم على الكلاسيكيات ، وتدرب منذ الطفولة على تمييز الجيد من السيىء ، وأصبح القارىء المثالى - فى الممارسة - الإنسان الحديث ذا الوعى الذاتى المعتز للغاية بمكانته السامقة فى قمة الحضارة ، وهو يزدرى الْهَمَج ، بل يزدرى حتى القدماء من أمثال هوميروس الذى احتقره الكثيرون ، لأنه صوّر نوزيكا فى الأسرة وهى تغتسل ، أو صور باتروكلوس وهو يطهى اللحم . وقد أوضح الكاتب الفرنسى فانلو الأمر بفظاظة : « إن أبطال هوميروس لايشبهون السادة النبلاء المهذبين ، وإن آلهة ذلك الشاعر هم حتى أقلّ من أبطاله ، وهم غير جديرين بالفكرة التى تكوّنت لدينا عن السيد النبيل المهذب » [٤٦] . وهكذا ، فإن الجمهور الكلى المفترض أن ننشده بالفعل أصبح جمهورا محدودا ، ويزداد محدودية : إنه يستبعد العصور المظلمة ، وكذلك المجتمعات الهمجية فى العصر الواحد ، وفى داخل الأمم « المهذبة » يستبعد أيضا حشْد الناس والفقراء والأدنياء . غير أن هؤلاء النقاد - على حد علمى - لم يواجهوا المفارقة الخاصة بالجمهور الكلى والذوق الحق القاصر على جماعات مختارة قليلة جدا .

لقد كانت كل هذه المصاعب واردة فى مصطلح « الذوق » ، الذى كان النقطة المتبلورة للمفاهيم الجديدة التى وجهت الانتباه إلى الحالة الفردية لعقل

(٤٦) « رسالة عن اهتمامات الأكاديمية الفرنسية » (١٧١٤) بإشراف م . إسبوا (باريس) ص ١٠٣ .

القارىء أو المستمع . ومصطلح « علم الجمال » جاءنا من بومجارتن [٤٧] ، لكن مصطلح « الذوق » أكثر قدما ، ويدل على التحول الأساسى نفسه . لقد جرى استبعاد مفهوم الجمال العام لصالح معيار فردى . والذوق يمكن أن نجده طوال القرن السابع عشر فى إيطاليا وفرنسا كمصطلح ، لكنه لم يصبح موضوع التنظير المتطور إلا فى أوائل القرن الثامن عشر [٤٨] . ويعد الأب بوهور [٤٩] ودوبو المؤلفين الرئيسيين اللذين بحثاه بالتفصيل . لقد حاول بوهور أن يوفقه مع العقلانية : « الذوق هو المحرّك الأول ، أو لو طرحنا الأمر بطريقة أخرى لقلنا إنه نوع من غريزة العقل السديد ، الذى يعمل بسرعة أكبر ويقين أشد عن أى سلسلة من الاستدلالات » [٥٠] . لقد كان الذوق عقلا أسرع ، إنه طريق مختصر لنتائج العقل . وأصبح الذوق عند دوبو « حاسة سادسة »، أصبح غريزة لا عقلانية خالصة ، أصبح ملكة خاصة للعقل . وعلى أى حال - وبصفة عامة - رفض نقاد القرن الثامن عشر أن يعتنقوا مثل هذه النزعة المتطرفة المناهضة للعقلانية . وعادة ما سعووا إلى أن يوفقوا بين الذوق والحُكم ، بل حتى

(٤٧) ألكسندر جوتليب بومجارتن (١٧١٤ - ١٧٦٢) : فيلسوف ألمانى يعد مؤسس علم الجمال كميدان خاص من ميادين البحث وكمصطلح . وكلمة علم الجمال تعنى أصلا - عنده - علم الإحساس مقابل علم المنطق لدراسة المشاعر الجمالية الغامضة . من مؤلفاته « علم الجمال (١٧٥٠ - ١٧٥٨) » - (المترجم) .

(٤٨) أورد كروتشه فقرة من لودوفيكو زوتشولو (١٦٢٢) فى « تاريخ فن الزخرفة الغربية فى إيطاليا » (بارى ، ١٩٤٦) ص ١٦٦ ، وقد اقتبس بورجرهوف رسالة كتبها جو يزدى بالزاك (١٦٤٥) فى « حرية الكلاسيكية الفرنسية » ص ١٤ . والرأى السائد على نطاق واسع من أن « الذوق » جاء من أسبانيا ، وخاصة من بالتزار جراثيان لا يمكن قبوله . انظر كارل بورينسكى : « بالتزار جراثيان ومدى الأدب فى هولندا » (هال ، ١٨٩٤) ص ٣٩ وما بعدها .

(٤٩) دومنيك بوهور (١٦٢٨ - ١٧٠٢) : أب من الجزويت ، وهو أديب ، ثم أصبح كبير النحاة فى عصره وأزر الأكاديمية الفرنسية فى تنقية اللغة الفرنسية . من مؤلفاته « شكوك بصدد اللغة الفرنسية » (١٦٧٤) - (المترجم) .

(٥٠) « طريقة التفكير السديد » (باريس ، ١٦٨٧) ص ٣٨٢ .

أن يجسّدوه فى شكل ما . ولقد دافعوا عن الرأى القائل إن الذوق هو مكتسب وتلقائى معا ، فطرى ومهذّب فى الوقت نفسه ، « عاطفى » وعقلانى معا . لكن هذه التوفيقات للأضداد طرحت مشكلة ثبت أنها خطرة بالنسبة للفروض الأساسية للكلاسيكية الجديدة التى تتطلب - فوق كل شىء - معيارا موضوعيا للقيمة والجمال .

لقد عرضنا للنظرية الكلاسيكية الجديدة بمصطلحات شديدة العمومية دون إدراج للفروق بالنسبة للأمم والمؤلفين والمراحل المتباينة لتطورها . وهذه النظرية حافلة بالتناقضات المبثوثة فى نسقها . وما حدث فى القرن الثامن عشر لا يشبه - بأى حال - تمردا موحدا رومانسيا أو سابقا على الرومانسية ، بل بالأحرى إن المسائل المفردة المبثوثة فى النظرية السائدة تم كشفها ، وقد دفع النقاد هذا الوضع أو ذاك إلى أقصى بُعْد منطقى أو غير منطقى ، وتأسست النظريات التى لم تحافظ على الارتباطات بالماضى إلا بصعوبة ، وعلى نحو شكلى . وهكذا ، إذا ما تناولنا نظرية المحاكاة كمثال ، فإنه قد بُذِلَتْ عدة محاولات لإعادة طرحها ، وجعلها صالحة للتطبيق على نحو أكثر نسقيّة . وكتاب شارل باتو [٥١] « الفنون الجميلة مرفوعة إلى المبدأ نفسه » (١٧٤٦) هو أفضل صيغة معروفة عن محاكاة « الطبيعة الجميلة » كمبدأ عام لكل الفنون . وحتى الموسيقى باعتبارها « محاكاة للعواطف » اندرجت فى هذا المخطط . وقال باتو إن الغنائية هى أيضا محاكاة للعواطف والانفعالات ، وليست صيحة القلب [٥٢] .

(٥١) ناقد وعالم جمال فى القرن الثامن عشر . من مؤلفاته « الفنون الجميلة مرفوعة إلى مبدأ واحد » (١٧٤٦) - (المترجم) .

(٥٢) باريس ، ١٧٤٧ ، ص ٢٤٦ ، ص ٢٤٩ ، ص ٢٥٥ .

غير أن نظرية المحاكاة انهارت ، من جهة تحت تأثير التحوّل إلى الأثر العاطفى للفن ، ومن جهة أخرى من خلال التأكيد المتزايد على التعبير الذاتى للفنان . وهذه القوة الإبداعية بالنسبة للفنان يمكن الاعتقاد بأنها شيء شخصى محض ، ضرورة للتعبير الذاتى ، غير أن التخيل الإبداعى عند الفنان فى تلك المراحل المبكرة جاءت وفق أنموذج عصر النهضة ، وتزايد تصورها على أنها قوة إبداع عالم مستقل موازٍ أو مشابه للإبداع الفعلى . وهذه النظرة الشائعة فى عصر النهضة رددها شافتسبرى ، وأصبحت واسعة الانتشار وذات تأثير فى ألمانيا . وقد سمحت بتطور الشعر التخيلى الخالص المعزول عن الواقع العادى ، والذى أصبح الملْمَح الأكبر للأدب الألمانى بدءا من كلوبستوك إلى نوفالس و إ . ت . أ . هوفمان . ومن جهة أخرى اتضح وجود تحول جديد نحو النزعة الطبيعية فى القرن الثامن عشر . ويرتبط ظهور هذه النزعة ارتباطا وثيقا بانتصار النزعة التجريبية فى الفلسفة ، ونموّ الروح العلمية ، وتزايد الوعى الذاتى للبورجوازية التى تريد لحياتها أن يجرى تصويرها فى الفن . ولقد دخلت النزعة الطبيعية فى تحالفات عديدة مع النزعة العاطفية ، وقامت بعدة توفيقات مع الكلاسيكية . ولكن يمكن للمرء أن يقول إن قلة من أعظم الشخصيات فى القرن الثامن عشر فى كل من الأقطار الرئيسية الثلاثة - ديدرو ، دكتور جونسون ، لسّنج - لديهم ميول طبيعية . وكثيراً ما تعرّضوا لخطر تخفيف قبضتهم عن طبيعة الفن . وهذا الاتجاه الذى يوحد مثل هذه الشخصيات الظاهر تباينها فى الأقطار المختلفة يعاود الظهور بقوة متجددة فى سنوات ١٨٣٠ ، بعد الانهيار الفجائى للحركة الرومانسية .

فإذا انتقلنا إلى نظريات النظم [٥٣] ، فإن الحدث الأكثر أهمية والواعد هو إعادة ميلاد النظرة العضوية للعلاقة بين الشكل والمحتوى . وهذه النظرة جاءت على نحو بطيء ، ولم يجر تقبلها بأى حال من الأحوال على نحو شامل ، وربما يكون لهذا صلة بتحول الاهتمام من الفيزياء إلى البيولوجيا [٥٤] . وهذه النظرة بارزة عند هردر وجوته وكل الرومانسيين الألمان ، ثم عاودت الظهور فى إنجلترا عند الشاعر كولردج . وأفضت النظرة العضوية إلى تقليل التحليل البلاغى الخالص للشعر ، كما أفضت إلى انهيار نظرية الجنس الأدبى . غير أن الأمر اقتضى وقتا طويلا قبل تأكيد تفرّد العمل الفنى بمقتضى أى قرار ، فقد أتاحت النظرة العضوية ظهور نظرية جديدة للأجناس الأدبية على أساس التماثل مع الأجناس البيولوجية . وارتبطت النظرة العضوية بمفهوم التخيل الإبداعى عندما جرى تصور الإبداع على أنه عملية لا عقلية مثل التكاثر أو النمو .

غير أن أقوى تغيرّ وأوضحه فى منتصف القرن الثامن عشر كان تحول الاهتمام النقدى إلى رد فعل الجمهور ، مما أفضى إلى تحلل الكلاسيكية الجديدة إلى النزعة الانفعالية والنزعة العاطفية . واليوم يجرى على نحو خاطىء توحيد هذا الاتجاه مع الحركة الرومانسية ، لقد كان هذا الاتجاه عاملا ثانويا عند الكُتّاب الإنجليز والألمان ، ولم يكن سائدا إلاّ بين الكتاب الفرنسيين ، ولقد حرّف

(٥٣) فضلت ترجمة كلمة Structure بالنظم فهو المقصود من ناحية التناسق بين الكلمات فى نسيج متسق . يراجع : أحمد مطلوب : « معجم النقد العربى القديم » . والشائع هو ترجمة الكلمة بالبناء (انظر : د . محمد عنانى : المصطلحات الأدبيةالحديث) فقد أشار إلى ترجمتها بالبناء أو التركيب . وأشار د . مجدى وهبة فى (معجم مصطلحات الأدب) إلى ترجمتها بالتركيب أو البنية ، ثم أشار فى فقرة تالية إلى ترجمتها بالنظم بعد أن رجع إلى نص الجرجانى . (المترجم) .

(٥٤) انظر : ماير ابرامس « النظائر الطرازية » (تراجع المقدمة) .

هذا الاتجاه الانتباه إلى التأثير الانفعالى للفن ، وأصبح هذا الاتجاه مدمرا للملمح العام للفن : استجابته للتأمل إذا ما جرى دفعه إلى أقصاه على يد كُتّاب من أمثال ديدرو أو السيدة دى ستال فى البداية وبعض أصحاب النظريات فى إنجلترا . لقد جرى توحيد الفن مع الإغراء وما هو بلاغى وحتى مع الانفعال الخالص . وهذا التباعد المتطاير للأوضاع الكلاسيكية الجديدة والنظريات نحو النزعة الطبيعية والنزعة الانفعالية والفن المتخيل تخيلا شديدا ، اقترن اقترانا لصيقا بعملية ذات أهمية كبرى فى التاريخ وتاريخ النقد : بعث الإحساس التاريخى الحديث . ولا يجب - بكل بساطة - توحيد الإحساس التاريخى بالنزعة النسبية التاريخية . فالنزعة النسبية هى نفسها لا تفضى إلا إلى النزعة الشكلية العقيمة ، وإلى المبدأ القوى والقديم : « الذوق لا يحتاج إلى بينة » ، بل يجب بالأحرى ، تحديد الإحساس التاريخى على أنه مركب من إدراك الفردية مع إحساس بالتغير والتطور فى التاريخ . وهاتان الفكرتان تُكَمِّل كل منهما الأخرى ، نظرا لعدم وجود فهم سديد للفردية التاريخية بدون معرفة تطورها بينما لا يوجد- من جهة أخرى - تطور تاريخى حقيقى يجاوز سلسلة من الأفراد . وبطبيعة الحال لا يجب أن نفكّر فى الفردية على أنّها قاصرة على شخص الشاعر ، بل بالأحرى مع الإحساس المتزايد بصدد الخصائص المميزة للبشر المختلفين فى العصور المختلفة . بدأ الإحساس بالفردية وقيمتها يمتد أيضا إلى أنماط الفن : الخصائص المميزة القومية لتراث أدبى معارض لتراث أدبى آخر ، الخصائص المميزة لنمطٍ من الدراما فى تعارض واضح مع نمط درامى آخر . وأصبح هناك إدراك لتفرّد الحقب المختلفة ، وأصبح « روح العصر » مصطلحا مستخدما فى تحليل الخصائص المميزة النوعية لكل فترة متعاقبة فى التاريخ .

وقد تزايدت دراسة الأدب فى سياق بيئته . ولا يمكن فهم الفردية ووصفها إلا فى سياق بيئة ما أو فى تعارض معها . وتزايد الانتباه في القرن السابع عشر للظروف المناخية والجغرافية للأدب ، وتزايدت رؤية الأدب فى إطار الظروف الاجتماعية والجو الفكرى . وبدأ الناس مناقشة تأثير الثبات الاجتماعى والحرب والسلام والحرية والاستبداد على الأدب ، وبدأ يتشكل ببطء مفهوم الطابع القومى كعامل محدد فى الإبداع الأدبى .

وكان التطور - أو على الأقل الحركة والتغير فى الزمن - هو المفهوم المحورى ، ولأول مرة جعل هذا المفهوم المحورى كتابة التاريخ أمراً ممكنا . فقبل القرن السابع عشر كانت اليونان وروما تعدان على نفس المستوى لفرنسا أو إنجلترا تقريبا . وجرت مناقشة فرجيل وأوفيد وهوراس وحتى هوميروس كمعاصرين تقريبا . وكان هناك وعى واهن بهوة الزمن بين العصور ، وإن كان كل إنسان يعرف الوقائع الحقيقية للتعاقب الزمنى . وكانت جرثومة مفهوم التطور التاريخى قائمة فى فكرة التقدم التى يمكن الارتداد بها إلى عصر النهضة (٥٥) . غير أن فكرة التقدم نفسها ليست كافية لجعل التاريخ الأدبى الحق ممكنا ، فهو لم يتضمن سوى نسق يتجه إلى نسق واحد من الكمال . بل هو بالأحرى مال إلى زيادة احتقار الماضى وطمس أى فروق سوى التحسّن النسقى فى انتظام الوزن مثلا أو فى نقاء الأداء . كما تضمّنت الفكرة القديمة للتقدم الدائرى تقدما وانهيارا محتمين ، مما لا يمكن التوفيق بينه وبين التنوع الفعلى للسيرورة التاريخية (٥٦) . والمفهوم الحديث للتطور لا يمكن أن يظهر

(٥٥) انظر بالنسبة للتقدم كتاب ج . ب . برى : « فكرة التقدم » ، لندن ، ١٩٢٠ .

(٥٦) بالنسبة للتقدم الدائرى قارن إدوارد سبرانجر : « نظرية الدورة الثقافية ومشكلة التدهور الثقافى » فى « دورة الأكاديمية البروسية للعلوم ، برلين ، ١٩٢٦ ، وهناك الكثير فى هوبرت جيلو « نزاع القدماء والمحدثين فى فرنسا » ، باريس ، ١٩١٤

إلا عندما تأسست الآداب المستقلة والفردية والقومية وجرى تقبلها . إن إدراك تنوع أشكال التراث القومية المختلفة ومجراها من التطور لم يكن ممكننا إلاّ عندما أعيد اكتشاف الأدب الماضى ، وأعيد تقييمه بشكل جذرى ، وكان الكشف البطىء لكنوز الأدب والفولكلور فى العصر الوسيط هو الذى كان يوسّع الأفق الأدبى إلى ما يجاوز حدود التراث الذى انحدر من القديم الكلاسيكى إلى عصر النهضة . وهذا التراث الماضى الذى كان يقابل بالازدراء فى الماضى ، وبالتالى غير المُكتَشف بدأ يحظى بالتقدير ، وكان هذا بتحفظ فى البداية ، ثم بحماس إلى درجة تمجيده على حساب الكلاسيكيات .

وقد اقترنت السيرورة كلها اقترانا شديدا بانتشار وجهة نظر عندنا ، الآن نسميها النزعة البدائية [٥٧] . وهذا المصطلح مُضَلّل إلى حد ما ، لأنه لم يكن هناك سوى عدد قليل للغاية من النقاد يمكن وصفهم بأنّهم يوصون بعودة فعلية للشعر البدائى . ويجب الإلحاح على أن « التأريخية » لعلم معين من الأدب جرى الشعور بها لمدة طويلة كمجرد تحديد وكعائق ، ولم يكن المصطلح يُسْتخدم إلا كدفاع عن « أخطاء » الشعر القديم وانتهاكاته للقواعد . ولْنطرح مثالا من الجدل الفرنسى عن النقص المفترض عند هوميروس للعادات المهذبة الحديثة : لقد دافع لاموت عنه قائلا إنه « من السخف أن نلوم هوميروس على أخطاء اللياقة فهو لا يستطيع أن يصور شيئا لم يكن قد

(٥٧) بالنسبة للنزعة البدائية انظر هـ . ن . فيرتشيلد : « المتوحش النبيل » ، نيويورك ، ١٩٢٨ ، لويس هوتينى . « النزعة البدائية وفكرة التقدم فى الأدب الشعبى الإنجليزى فى القرن الثامن عشر » ، بوليتمور ، ١٩٣٤ ، وعدة مقالات فى أ . أو . لفجوى : « مقالات فى تاريخ الأفكار » ، بوليتمور ، ١٩٤٨ .

ظهر بعد إلى حيّز الوجود » [٥٨] ، ولم يصف السادة النبلاء لأنه لم يكن هناك سادة نبلاء فى ذلك الوقت . لكن هذا الدفاع الحار سرعان ما تغيّر إلى إدراك بوجود نوعين من الشعر : الشعر الطبيعى للعادات الفجة الهمجية والشعر الكلى القائم على مبادىء خالدة للذوق والمستمر فى اليونان وروما . ومعظم الأثريين والمؤرخين الأدبيين حتى فى أواخر القرن الثامن عشر يأخذون بمثل هذا المعيار المزدوج للشعر ، وهم لم يتخلّوا عن إيمانهم بالمبادىء الكلاسيكية الجديدة ، لكنهم فى الوقت نفسه أعربوا عن تفضيلهم لما هو بدائى وشعبى وساذج ، بل وابتهاجهم بهذه الأمور . إن نزعة الإيمان بالقديم وتأريخ الأدب كانتا هواية ، ولم تكونا ترغمهم على الإقلاع عن قناعاتهم الأساسية . وعلى أى حال كانت هواية خطرة نظرا لأن المزيد من المعجبين بالشعر البدائى تقبلوا معاييره الضمنية ، وشرعوا فى الانتقاص من قدْر الأدب الحديث والكلاسيكى . ومن يسمون المؤمنين بالبدائية من الأسكتلنديين كانوا أول من أكدوا بشدة أن « العصور التى نسميها همجية هى أفضل العصور الملائمة للروح الشعرية » [٥٩] (هذا إذا ما تجاهلنا فيكو المنسى) . وكان هردر الذى تأثر بمبادراتهم هو الوحيد الذى نبذ النظرة الكلاسيكية الجديدة بالمرّة .

لقد انصبّت كل هذه العناصر فى الكتابة الفعلية للتاريخ الأدبى ، وكان على الإحساس التاريخى ، أى الإحساس بالفردية والتطور ، أن يقترن بالروح المؤمنة بالقديم ، وأن يستخدم المواد التى تراكمت فى القرون الماضية ، وأن يبث فيها شعورا بالحاجة الملحة لعصرها وتطبيقه . فى البداية كانت معظم تواريخ

(٥٨) « مقال عن هوميروس » (باريس ، ١٧١٤) ص ٥٨ من المقدمة .

(٥٩) هيوبلير : « رسالة علمية عن قصائد أوسيان » (ادنبره ، ١٧٦٣) ص ٢

الأدب مجرد تراكم معلومات خاصة بالسيرة وقوائم المؤلفات ومستودعات ضخمة من المواد الخام . ويقينا ، فإن الأعمال العظيمة لمؤرخي القديم من أمثال موراتوري [٦٠] وتيرابوتشي [٦١] في إيطاليا وجماعة أتباع القديس بيند يكت ، التي أنتجت « التاريخ الأدبي لفرنسا » كانت أكثر من مجرد ذلك الأمر ، ولكن في الوقت نفسه ظهر التاريخ القصصي الفعلي للأدب ، والذي كان له تخطيط نقدي في العقل وطموح نقدي لإعادة تقييم الماضي . وبالرغم من أنه كانت لا تزال هناك عوائق هائلة له من جانب كمٍّ جامد خالص من التعليم القديم ، فإنه يبرز كتابان لهما دواعيهما وفروضهما المسبقة : « تاريخ الشعر الشعبي » (١٦٩٨) لجيان ماريو كرسسيمبني ، ويعد هذا بسبعين عاما كتاب بعنوان « تاريخ الشعر الإنجليزي » (١٧٧٤ - ١٧٨١) لتوماس وورتن . ولكن حتى هذه الكتب كانت تلفيقات غير سهلة تدعو إلى القلق . ولا يستطيع الإنسان أن يتحدّث عن تاريخ أدبي ناجح إلا في أوائل القرن التاسع عشر مع بيوترفك [٦٢] والأخوين شلجل وفلمين وسيسموندي [٦٣] وإمبلياني جويديتشي ، لكن كان هذا انتصاراً لا يجب أن يجعلنا نتجاهل إعداده المحدد إبان القرنين السابع عشر والثامن عشر . ثم تراكمت المواد الصالحة للتاريخ الأدبي ، وحينئذ تم وضع الأساس الفكري في فكرة التطور وفي المفاهيم الجديدة للنقد .

(٦٠) لودوفيكو أنطونيو موراتوري (١٦٧٢ - ١٧٥٠) : مؤرخ إيطالي . (المترجم) .

(٦١) جيرو لامو تيرابوتشي (١٧٣١ - ١٧٩٤) : مؤرخ إيطالي نشر « تاريخ الأدب الإيطالي » (١٧٧٢ - ١٧٩٣) (المترجم) .

(٦٢) فريدريك بيوترفك (١٧٦٦ - ١٨٢٨) : فيلسوف وناقد ألماني ، من مؤلفاته « علم الجمال » (١٨٠٦) (المترجم) .

(٦٣) جان - شارل - ليونار سيسموندي (١٧٧٣ - ١٨٤٢) : مؤرخ وعالم اقتصاد سويسري ، من مؤلفاته « تاريخ الجمهوريات الإيطالية في العصر الوسيط » (١٨٠٧ - ١٨١٨) ، « تاريخ فرنسا » (١٨٢١ - ١٨٤٤) - (المترجم) .

لقد كان التاريخ الأدبى أصلا قاصراً أساسا على الأدب القومى ، لأن أحد دوافعه الرئيسية هو النزعة القومية ، ولكن كان هناك وعى متزايد بالآداب وأوجه النشاط الأدبية للأمم الأخرى . وبطبيعة الحال كان هناك بعض بقايا الجماعات المثقفة الإنسانية فى مثل هذه الاستعراضات ، ففى فرنسا كانت هناك جماعة « البيبليوجرافيا الإنجليزية » (تأسست عام ١٧١٦) ، ولكن اقتصر الأمر معها على تقارير عن الكتب فى اللاهوت والآثار . . . الخ . زيادة على ذلك ، فحتّى الفرنسيون على الرغم من أنهم كانوا أكثرهم اكتفاءً ذاتيا من كل الأمم بدأوا فى اكتشاف وجود الأدب الإنجليزى ، وهناك أهمية كبرى للغاية تُعْزى عادة لبدايات هذا الاكتشاف . ولكن على المرء ألا ينسى أن الفرنسيين اكتشفوا إنجلترا عندما كانت تحكم رسميا بالذوق الكلاسيكى الجديد ، وأنّهم لا يملكون رؤية هذا من خلال منظور ذوقهم وذوق معاصريهم فى إنجلترا . وهكذا نجد « أطروحة عن الشعر الإنجليزى » فى « الصحيفة الأدبية » (١٧١٧) تنتهى ببحث التدنّى العام للأدب الإنجليزى . ويجب أن ينحنى بريور [٦٤] للافونتين ، وروتشستر [٦٥] ودريدن يجب أن ينحنيا لبوالو ، وكتاب الكوميديا الإنجليز يجب أن ينحنوا لموليير ، وحتى يجب على ملتون أن ينحنى لفانلو [٦٦] . ووجهة نظر فولتير إزاء الأدب الإنجليزى لا تكاد تكون مختلفة .

(٦٤) ماتيو بريور (١٦٦٤ – ١٧٢١) : شاعر ودبلوماسى إنجليزى ألف قصيدة طويلة فكهة هى « ألما أو تقدم العقل » (١٧١٨) – (المترجم) .

(٦٥) جون ويلموت روتشستر (١٦٤٨ – ١٦٨٠) : شاعر إنجليزى برع فى الهجائيات وله « هجائية ضد البشرية » (١٦٧٥) – (المترجم) .

(٦٦) « الصحيفة الأدبية » ، العدد ٩ (١٧١٧) ، ص ١٥٧ – ١٦٤ ، ويُنسب هذا المقال لسانت – هيا سينث .

وهكذا نرى حوالى منتصف القرن الثامن عشر توترات للعقيدة الكلاسيكية الجديدة تنفجر بأقصى عنف وحدّة . وعلى أى حال سيكون من الخطأ أن نعتقد أن إعادة التفسيرات المتنوعة والابتكارات هذه تسير وفق نظام منطقى أو زمنى . بل بالأحرى نجد كل هذه الأوضاع تكاد تتّخذ فى وقت واحد ، ولم تبرز إلا ببطء شديد . لقد بلغ التعقد المربك للواقع حداً يجعلنا لا نلتقى به على نحو متّسع إلا بتحليل النقاد الكبار والوثائق الهامة بشيء من التفصيل . وسوف نبدأ بفوليتر الذى يمثل المرحلة المتأخرة من الكلاسيكية الجديدة الفرنسية ، ثم ننطلق إلى النقاد العظام - ديدرو ، دكتور جونسون ، لسنج - الذين أعادوا التعبير عن الكلاسيكية الجديدة بمصطلحات جديدة . وسوف تسمح لنا الفصول المخصصة للنقاد الصغار فى فرنسا وإنجلترا وأسكتلندا وإيطاليا أن نلاحظ التيارات العامة للقرن ، قبل أن نستدير إلى الانقطاع الحاد عن الكلاسيكية الجديدة عند هردر ، وإعادة التعبير عنها تعبيرا مختلفا تماما عند جوته وشيلر .

المصادر والمراجع

Besides the histories of aesthetics quoted above, J. E. Spingarn, A History of Litrary Criticism in the Renaissance (New York, 1899) is still basic. The Italian version, La critica letteraria nel Rinascimento (Bari, 1905) contains additional material.

Seventeenth-century developments, mostly in England, are sketched excellently in J. E. Spingarn's introduction to Critical Essays of the Seventeenth Centure, 3 vols. Oxford, 1908 - 09.

The rise of French neoclassicism is best described in René Bray, La Formation de la doctrine classique en France, Paris, 1927; reprint 1951 For general treatmrnt see Henri peyre, Le Classicisme français (New York, 1942), with bibliography and discussion of the history of the word. "classic." E. B. O. Borgerhoff, The Freedom of french classicism (Princeton, 1950) emphasizes je ne sais quoi.

On imitation see Richard Mckeon, "Imitation and poetry," in Thought, Action, and passion, Chicago, 1954.

On the Platonic tradition of idea see Erwin Panofsky, Idea. ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren kunsttheorie, Leipzig, 1924.

On genre theory see Irene behrens, Dir Lehre von der Einteilung der Dichtkunst, vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert (Halle, 1940) and Mario Fubini, "Genesi e storia dei generi letterari," in Tecnica e teoria letteraria, a volume of A. Momigliano, problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana, Milan, 1948.

On historicism see Friedrich Meinecke, die Entstehung des Historismus, 2 vols. munich, 1936.

On the rise of literary history see sigmund von lempicki, geschichte der deutschen literaturwissenschaft bis zum ends des 18. jahrhunderts, göttingen, 1920; rené wellek, The Rise of English Literary History, chapel hill, N. C., 1941 (with bibliography); and giovanni getto, Storia delle storie letterarie (in Italy only), milan, 1942

(٢)

فولـــتير

يعد فولتير (١٦٩٤ - ١٧٧٨) خير ممثل للكلاسيكية الفرنسية فى أواخر أيامها . ومن المؤكد أن هناك كُتّاباً آخرين يلخصون وضع التزمت الكلاسيكى الجديد على نحو نَسَقى أشد من فولتير المتقلب ، لكنه شخصية رئيسية فى الأدب الفرنسى والفكر والحياة فى القرن الثامن عشر ، وهو كاتب محبوب له مدى ومجال متّسعان ، وهو بطبيعة الحال معروف على نحو أوسع ، وتجرى مناقشته على نطاق أكبر عن أى من النقاد الذين كانوا معاصرين له ، حتى يبدو أن من الأفضل أن نبدأ به . وبجانب هذا له أهمية خاصة بالنسبة للعالم الناطق بالإنجليزية بسبب اهتمامه الشديد بالأدب الإنجليزى وتصريحاته العديدة عن شكسبير الجديرة بمعرفتها ومناقشتها وفهمها .

ولا يمكن وصف فولتير بأنه كلاسيكى جديد صارم ، وكل ما يفعله أنه يردد آراء القرن السابع عشر . إنه معارض شديد للروح الهندسية المتنامية والعقلانية المفرطة فى نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر . وعلى أىّ حال شارك فى بعض آراء حزب المحدثين ضد القدماء ، وقد اندهش أنّ بوالو [١] وسير وليم تمبل [٢] قد أبديا صلابة كبيرة فى عدم إدراك تفوق عصرهما على القديم الكلاسيكى [٣] . ولقد صادق على هجمات لاموت [٤] ضد الشاعر

(١) بوالو (١٦٣٦ - ١٧١١) : ناقد فرنسى تحدث عن مبادىء الشعر الفرنسى الكلاسيكى . له « فن الشعر » (١٦٧٤) - (المترجم) .

(٢) وليم تمبل (١٦٢٨ - ١٦٩٩) : دبلوماسى وكاتب إنجليزى له « ملاحظات عن الأقاليم المتحدة » (١٦٧٣) - (المترجم) .

(٣) « الأعمال الكاملة » ، إشراف : مولان ، « عصر لويس الرابع عشر » ، المجلّد ١٤ ، ص ٥٦٢ .

(٤) أودار دى أنطوان لاموت (١٦٧٢ - ١٧٣١) : شاعر وكاتب مسرحى وناقد فرنسى ندّد بالوحدات الثلاث فى المسرح (المترجم) .

اليونانى هوميروس . وقد فضل - بصفة عامة - فرجيل ، ومع هذا أبدى تشككه فى الشعراء أصحاب المنظور الصارم كما عرضه دوبيناك ولوبوسو [٥] . ولم يكن فولتير قلقا أيضا فى الدفاع عن الشعر والنظم ضد العقلانيين من أمثال لاموت [٦] ، الذى كتب بالفعل قصائد وتراجيديات نثرية ، وشاهد نهاية عصر الشعر على أنه شىء محتم بل وحتى مرغوب فيه . إننا نعتقد أن فولتير هو أكبر ممثل لحركة التنوير ، وكان بلاشك فخورا بإنجازات عصره فى نشر التسامح والعلم والفكر ، وساهم فى مثل هذا التقدم مساهمة كبيرة . ومع هذا فإنه لم يؤمن بالتقدم المتسق المستمر فى الحضارة أو فى الأدب بطبيعة الحال . بل بالأحرى شارك فى الرأى الذى يمكن وصفه بأنه تقدّم دائرى . لقد آمن بأنّ البشرية قد مرت بأربعة عصور كبيرة من الازدهار : أثينا بركليز ، روما أوغسطين ، روما ليون العاشر ، باريس لويس الرابع عشر [٧] . ولكن بين هذه العصور كانت هناك فترات انحطاط شامل أو عصور من الظلام المطبق ، وفى مجال الأدب كانت هناك عصور من الذوق الفاسد والبربرية . وكان فولتير على وعى تام بمدى اهتزاز قبضة الحضارة على الإنسانية . ويجب تفسير عنف بعض آرائه المتأخرة على أنها مشاعر مستثارة لرجل عجوز يرى فيضانا جديدا من البربرية يتدفق .

(٥) المرجع السابق ، « القاموس » : « الملحمة » ، المجلد ١٨ ، ص ٥٦٨ وعن لوبوسو انظر : « قائمة غالبية الكتاب الفرنسيين » ، المجلد ١٤ ، ص ٩٦ . وعن لاموت انظر المجلد ٨ ، ص ٣١٧ (المؤلف) .

ورينيه لوبوسو (١٦٣١ - ١٦٨٠) : مؤلف فرنسى عرض موازنة بين فلسفة ديكارت وفلسفة أرسطو . وله « بحث فى القصيدة الملحمية » (١٦٧٥) - (المترجم) .

(٦) المرجع السابق ، المجلد الثانى ، ص ٥٢ تصدير مسرحية (أوديب) ، ١٧٣٠ ، المجلد ٢٣ ص ٣٤٧ : « معرفة جماليات الشعر وأشكال قصوره » .

(٧) المرجع السابق ، « عصر لويس الرابع عشر » ، المجلد ١٤ ، ص ١٥٥ .

وبما لا شك فيه أن ذوق فولتير قد تشكل فـى جانبه الأكبر من قبل عندما وصل إلى إنجلترا فى عام ١٧٢٦ ، إضافة إلى ذلك فـإنّ سنوات إقامته فى إنجلترا (١٧٢٦ - ١٧٢٨) ذات أهمية كبرى فى توسيع أفـقه الأدبى والكتابة الفعلية فى النقد . ومن المؤكد أن فولتير تعلّم أن يقرأ الإنجليزية على نحو رائع ، وإن كان يمكن الشك فـى أنه تحدث بها أو كـتب بها على نحـو جيد . لقـد التقى بالعديد من الشخصيات الأدبيـة التى كانت مشهورة آنذاك فى إنجلترا - بوب ، سويفت ، إدوارد يونج ، كـونجريف . . . إلخ - وتردد كثيـرا على المسرح فى لندن من جهـة ليتعلم الإنجليزيـة ، ومن جهة أخرى ليـتعلم شيئـا عن الدراما الانجليزية . ولقد شاهد مسرحيتى « يوليوس قيصر » و « هاملت » لشكسبير ، إنْ لـم نقل إنه شـاهد أيضا « كاتو » لاديســون وعددا من الكومـيديات . وفى إنجلترا كتب بحثـه « مقال عن الملحمة الشعرية » ، وقـد نشر بأصـله الإنجليزى الذى كـتـبـه هـو بعنـوان « مـقـال عن الشـعـر الملحـمى للأمم الأوربيـة من هوميروس إلى ملتون » عام ١٧٢٧ ، وبطبيعة الحال لم يكن هذا البحث تاريخا للملحمة ، لكنه أفاد أساسا بالنسبة لغرض مباشر ، لقد كان البحث دفاعا عن ملحمة فـولتير نفسه ، وهى ملحمـة « هنرياد » التى كان يعدّها آنذاك ، والتى كان قلقا بشـأنها حتى يحصل على اشـتراكات وتبرعات إنجليـزية . لقد كانت ملحمة « هنرياد » محتاجة إلى دفاع ضد القواعد الكلاسيكية الصارمة مثل تلك التى وصفـها لوبوسو ، نظرا لأنهـا اختارت بطلا تاريخـيا لا أسطوريا (هنرى الرابع) ، ونظرا لأنها لـم تستـخدم آلات خداع مسرحيـة وثنية . وقد عارض فولتير الكلاسيكيين عندما قال إن الملحمة الحديثة يجب أن تكون مختلفة عن الملحمة القديمـة . وأراد أيضـا أن يسبق أى مقارنة غير مفضلة بين عمله هو (هنرياد) و (الفردوس المفقود) للشاعر ملتون بقوله إن الملحمة الفرنسية يجب أن تكون

مختلفة عن الملحمة الإنجليـزية . وتأسس دفاعه على تفرقة وجدها عند برو [٨] وسانت إفرمون [٩] : هناك جماليات جوهرية وجماليات اصطلاحية ، والقواعد قائمـة على الحس العام المشترك والعـقل الكلى والقواعد التى هى مـجرد عادة ومحلية ، وآلات الخداع المسرحية محلية قائمة على الذوق القومى . ورسم فولتير آنذاك تخطيطا قصيرا لتاريخ الشـعر الملحمى ، وهو سطحى من حيث تاريخ ، لكن دعا فيه إلى استقـلال الآداب الحديثة عن الآداب الكلاسيكية بالإشارة إلى الهوة العميقة فيما يتعلق بالتغيـيرات الاجتماعية والتكنولوجية بين الحضارتين ، والتفرقة بين أشكال التراث القومى الحديثة الرئيـسية . ولم يوجه فولتير انتباهه إلى دانتى أو أريوستو [١٠] (وقد أبدى فولتير إعجابه بأريوستو ، لكنه استبعده من نطاق الملحمة) ، ولم يتناول بشىء من التفصـيل سوى تريسينو [١١] وتاسو [١٢] وكاموش [١٣] وأرثيليا [١٤] وملتون . ورغم أن مـعلوماته عن كامـوش وأرثيليا

(٨) شارل برو (١٦٢٨ - ١٧٠٣) : مسئول فرنسى عن المبانى الملكية ، وهو عضو الأكاديمية الفرنسية منذ ١٦٧١ ، وعارض الناقد بوالو ووقف فى صف الحداثة فى النزاع بين القدماء والمحدثين . (المترجم) .

(٩) شارل دى سانت دنيس سانت - افرمون (١٦١٣ - ١٧٠٣) : ناقد فرنسى أمضى أكثر من نصف عمره فى المنفى فى لندن وهو خبير فى أمور الذوق الأدبى (المترجم) .

(١٠) لودوفيكو أريوستو (١٤٧٤ - ١٥٣٣) : شاعر إيطالى كتب الملحمة وهو يعد المعبر عن عصر النهضة الإيطالية وله سونيتات شعرية بالإيطالية - (المترجم) .

(١١) جيان جيوز جيو تريسينو (١٤٧٨ - ١٥٥٠) : كاتب وباحث إيطالى دعا إلى لغة إيطالية بتوحيد اللهجات وكتب التراجيديات والشعر الملحمى (المترجم) .

(١٢) توركواتو تاسو (١٥٤٤-١٥٩٥) : شاعر إيطالى من مؤلفاته « القدس حرة » (١٥٨١) - (المترجم) .

(١٣) كاموش (حوالى ١٥٢٤ - ١٥٨٠) : شاعر برتغالى يقال إنه عاش فى المغرب ، كتب ملحمة عن التاريخ البرتغالى وله سونيتات ومراثى ومسرحيات كوميدية (المترجم) .

(١٤) ألونسو دى أرثيليا (١٥٣٣ - ١٥٩٤) : شاعر ملحمى أسبانى كتب ملحمة « الأروكانا » ، وهى أشهر ملحمة أسبانية فى عصر النهضة وأول ملحمة عن أمريكا عندما جرى إرساله للاشتراك فى إخماد تمرد قبائل الأروكانا (المترجم) .

ثانوية [١٥] ، فإن مدى الملاحظات التى أبداها جلية آنذاك ، وتناوله للمتون (وكان حذرا كى لا يعادى مضيفيه) جديد بالتأكيد بالنسبة لفرنسا ، حيث أقرّ بالذوق المختلف . وقد بدأ فولتير مناقشته بقوله : « إذا كان اختلاف العبقرية بين أمة وأخرى قد ظهر حقا فى ضوئه الساطع ، فقد ظهر هكذا فى « الفردوس المفقود » لملتون ، ثم يسلم بأنه « أبعد ما يكون عن الاعتقاد بأنّ على الأمة من الأمم أن تحكم على إنتاجها بمقياس أمة أخرى » [١٦] ، وفى الطبعة الفرنسية المتأخرة التى ظهرت عام ١٧٢٣ ، يناشدنا فولتير التركيز على أهمية معرفة الآداب الأخرى ، غير أمة الفرد ومعرفة الفروق فى الذوق القومى الذى يجب تقبله كأمر واقع . يقول : « من المستحيل على أمة بكاملها أن تخطىء فى مسائل الوجدان ، وتكون مخطئة فى شعورها بالابتهاج » [١٧] . وقد أشاد بعض الباحثين [١٨] بدراسته « مقال عن الشعر الملحمى » على أنه بداية الأدب المقارن ، وأنه بداية النسبية النقدية الحقة والتسامح . ولكن فى ضوء كتابات فولتير المتأخّرة ، فإنّه يبدو أن المشكوك فيه أن يزعم مثل هذا الوضع ، لأنه لم يكف إطلاقا عن فكرة الذوق الكلى الشامل الواحد . كما أنه يبدو أن الأمر يدعو إلى التساؤل ما إذا كانت النزعة النسبية الكلية هى على هذا القدر الكبير

(١٥) يقول جوزيف ووتون فى طبعته عام ١٧٩٧ لأعمال الكسندر بوب (المجلد الخامس ، ص ٢٨٤) إن إدموند بلادن ، وهو خال وليم كولنز أعطى فولتير كل المعلومات عن كاموش . وقد خلط ووتون بين وليم بالدن ومارتن بالدن على نحو ما أشار تشورتون ج كولنز فى « فولتير ومونتسكيو وروسو فى إنجلترا » (لندن ، ١٩٠٨) ، ص ٦٦ .

(١٦) « مقال عن الشعر الملحمى » (لندن ، ١٧٢٧) ص ١٠٩ .

(١٧) « الأعمال الكاملة » ، « مقال عن الشعر الملحمى » ، المجلد الثامن ص ٣١٨ .

(١٨) إرنست مريان – جناست : « فولتير وتطور فكرة الأدب العالمى » ، « مجلة البحث العلمى الرومانى » ، العدد ٤٠ (١٩٢٧) ص ١ – ٢٢٦ .

من التقدم فى وجهة النظر الكلاسيكيـة الجديدة ، وبطبيعة الحال لا يكاد يوجد إمكان وجود أدب مقـارن حقيقى فى مـلاحظات فولتير على الملاحـم المختلفة السابق مناقشتها أو على اختـلافات الذوق القومى وهو موضوع تناوله سانت - أفرمون وكثيرون آخرون قبله .

ومع ذلك فإن فـولتير أصبح فى إنجلتـرا بالفعل أكثـر انفتاحًا من الناحـية العقلية ، وأبدى اهتماما بالأدب الإنجليزى . وقد نُشِرَ له أيضا « رسائل متعلقة بالأمـة الانجلـيزية » فى ١٧٣٣ ، على حـين أن الأصـل الفرنسى أعـاد تسميته « رسائل فلسفية » قد ظهر بعد عام . ولا نحتاج إلى مناقشة أهمية الكتاب فى تاريخ الفكر الفرنسى ، غير أن مناقـشات الأدب الإنجليزى تمتّ إلى مجالنا . ومفتاح الموضوع قائم فى تشـخيص شكسبير : « يتمتع شكسبير بعـبقرية مثمرة قوية . لقد كان طبيعيا وجليلا ، ولكن ليس لديه الكثير - ولو إشارة واحدة - مـن الذوق الحـسـن ، كمـا أنه لم يعـرف قـاعدة واحـدة من الدراما » . وإن نفوذ شكسـبير هو نتـيجة انهـيار المسرح الإنجليزى بـالرغم من وجود « مناظر جميلة ونبيلة ومـخيفة فى المسرحيات الهزليـة المخيفة لدى هذا الكاتب ، التى أطـلق عليهـا اسـم تراجيديا » [١٩] . وقد أدرج فـولتير قائمـة بأشد « أشكال العبث » وضوحـا عند شكسبير : فديدمـونة بطلة مسرحيـة « عطيل » تتحدث بعد مصرعها ، وهناك حفارو القبور فى مسرحية « هاملت » ونوادر الإسكافيين الرومان فى المنظر نفســه مع بروتس وكاسيوس . غير أن فولـتير يريد أيضا أن يعرض بعضـا من جماليات شكسبيـر ، ويطرح ترجمة فرنسيـة لعبارة هاملت الشهيرة : « إما أن تكون أو لا تكون » على النحو التالى :

(١٩) « رسائل متعلقة بالأمة الإنجليزية » ، إشراف : هوبيلى (١٩٢٦) ص ١٢٥ .

« يجب - بمغالاة - الاختيار والانتقال فى التو ،

من الحياة إلى الموت ، أو من الوجود إلى العدم ... » [٢٠] .

ثم يقتبس فى ترجمته الفرنسية كلاما للشاعر دريدن ، ويعلق عليها قائلا : « إن هذه الفقرات المنفصلة هى التى أعلى الإنجليز من شأنها . وإن أجزاءها الدرامية - ومعظمها له طابع همجى ، وبدون لياقة ، وبدون ترتيب أو احتمال - تبعث مثل هذه الومضات المتألقة خلال هذه الكآبة من حيث هى على الدهشة والذهول » [٢١] . لقد كان أديسون [٢٢] الكاتب الأول الذى يكتب تراجيديا منتظمة هى « كاتو » ، لكن فولتير يعترض على مكيدة الحب وبرودتها العامة . ويخلص فولتير إلى أن « الإنسان قد يعتقد أن الإنجليز قد تشكّلوا على نحو لا ينتج إلاّ جماليات غير منتظمة . وإن الوحوش المتألقة عند شكسبير تعطى بهجة أكبر لا متناهية عن الصور المتسمة بحسن التمييز لدى المحدثين . ومن ثمّ فإنّ العبقرية الشعرية للإنجليز تشبه شجرة متفرعّة زرعتها يد الطبيعة تلقى بآلاف الأفرع كيفما اتفق ونمت بتفاوت ، ولكن بقوة كبيرة . وهى تموت إذا ما حاولتم أن ترغموا الطبيعة ، وتقوموا بتشذيبها وتقليمها بالطريقة عينها مع أشجار حديقة مارلى » [٢٣] . والمقارنة نفسها سرعان ما يجرى عكسها لصالح الشجرة غير المشذبة .

(٢٠) المصدر السابق ص ١٢٩ - ١٣٠ .

(٢١) المصدر السابق ص ١٣٢ .

(٢٢) جوزيف أديسون (١٦٧٢ - ١٧١٩) : شاعر وكاتب درامى وكاتب مقالات إنجليزى ، عُرف بأنه باحث كلاسيكى ، وقدْ مثّلت مسرحيته « كاتو » عام ١٧١٣ ، ولاقت نجاحا باهرا (المترجم) .

(٢٣) ص ١٢٤ .

ومناقشة الكوميديا الإنجليزية أقل فى الأهمية بكثير . ويبدو أن فولتير يعجب بويتشرلى [٢٤] على الرغم من أن تلخيصه لمسرحية « التاجر الصريح » تركّز على عبث المكيدة ، وعرضه لمسرحية « الزوجة الريفية » تركز على تجسيم الموقف . ثم يلقى ويتشرلى ثناء على أنه « رجل العبقرية » و « الشاعر الكبير » ، وأنه تصوير « لخياله المشعّ » . ويترجم فولتير جزءا من « إله الغابة ضد البشرية » . والفصل نفسه يعطى سرْدا فاترا لوولر [٢٥] . والفصل التالى يعطى بعض الثناء المتحمس لبتلر [٢٦] وسويفت [٢٧] وبوب . ولا يستهجن فولتير إلا الفطنة المحلية عند بتلر ، لكنه يفضل سويفت على رابيليه [٢٨] ويسميه على نحو عرضى « إنّه رابيليه فى مشاعره ، وهو يُكْثر من أجمل صيحة » . ويقول إن الأوزان الشعرية عند سويفت لها ذوق متفرد ويصعب محاكاتها - وهو حكم سوف يدهش أولئك الذين لا يتذكرون سوى « حجرة لبس السيدة » أو « تقدم الحب » . والثناء الأكبر هو من نصيب الشاعر الكسندر بوب « إنه فى رأيى أشد الشعراء روعة وصوابا ، وفى الوقت نفسه هو أشدهم تناغما على نحو لم يسبق لإنجلترا أن أنجبت مثله . لقد رنّم الأصوات الخشنة فى البوق

(٢٤) وايم ويتشرلى (١٦٤٠ - ١٧١٦) : كاتب مسرحى إنجليزى . من مسرحياته الكوميدية « الحب فى الغابة أو متنزّه سانت چيمز » (١٦٧٢) - (المترجم) .

(٢٥) إدموند وولر (١٦٠٦ - ١٦٨٧) : شاعر إنجليزى ، كان زعيما فى مؤامرة عُرفت باسم « مؤامرة وولر » للاستيلاء على لندن لصالح شارل الأول . ويمتاز شعره بالبساطة المصقولة . (المترجم) .

(٢٦) صمويل هوديبراس بتلر (١٦١٢ - ١٦٨٠) : كاتب مسرحى إنجليزى (المترجم) .

(٢٧) جوناثان سويفت (١٦٦٧ - ١٧٤٥) : كاتب إنجليزى ، وهو الكاتب الرئيسى لحزب المحافظين ، واشتهر بكتابه « رحلات جلفر » (١٧٢٦) - (المترجم) .

(٢٨) فرانسوا رابيليه (حوالى ١٤٨٣-١٥٥٣) : كاتب فرنسى ، وهو روائى اشتهر بهجائياته (المترجم) .

الإنجليزى ، وحـولها إلى النبرات الناعـمة للقلوب » [٢٩] . ثم ترجم فولتـير مقطعا من « اغـتصاب القفل » [٣٠] . واستنتج - بتأملات - يُحَسد عليها - الاحترام الذى يلقاه رجال الأدب فى إنجلترا [٣١] .

غـير أنه مـع مـرور السنين ازداد رأى فـولتير فى شكسبير بعـدم تفضيله . ولا يمكـن للإنسـان أن يقول إنّه غـير رأيه بالفعل ، فالفروض الأسـاسية ظلت كما هـى ، غير أن النغمة أصبحـت أكثر حـدّة ، بل حـتى أكـثر مرارة ، وقلّ الإقرار بالجـماليات وندرت . وعلى الإنسـان أن يضع فى حسـبانه الظروف : ففى « رسائل فلسفية » شعر فولتير بأنه مكتشف ، وفى ١٧٧٦ عندما أصبحت هجـائيـاته أكثر عنـفـا ، شـعر بأنّ الذوق الفاسـد قد انتصـر فى فرنـسا ، وأن مواطنيه يفضلون الآن شكسبـير على كورنى وراسين ، هذا إذا لم نتحدث عن تراجيديا فولتير نفسه . وهناك رسالة تشرح هذا بأمانة تامة على النحو التالى : « إن ما يخـيف هو أن الوحش له حـزب فى فرنسا : وحـتى يمكن استـكمال معـيـار السكـينة والرعـب فإننى أنا الذى كنت منذ فتـرة طويلة أول من تحدث عـن هـذا الشكسبـير . لقـد كـنت أنا أول من أظهر للفـرنسيين بعض اللآلىء

(٢٩) المصدر السابق ص ١٥٩ .

(٣٠) قصيدة للشاعر بوب نشرت عام ١٧١٢ ، ثم جرى التوسع فيها إلى خمسة مقاطع ، ونشرت كاملة عام ١٧١٤ (المترجم) .

(٣١) هناك عمل مبـكر لفولتير يلقى كثيرا مـن الضـوء على آرائه النقدية فى الأدب الإنجليـزى : قصـيدة « معبد الذوق » (١٧٣١ - ١٧٣٣) وهى تصور جحيماً ممتلئا بالمعلقين والفلاسفة ، وفيها مَطْهر فيه لاموت و ج . ب . روسو وفونتنل . ثم بالقرب من مـعبد الذوق ، ترى باسكال ورابيليه ومـارو وبايل الذين يجب أن يتطهروا من آثامهم . وأخيرا لا يحتوى الفردوس إلا على ثمانية مؤلفين هم : فانلون ، بوسويه ، كورنى ، راسين ، لافونتين ، بوالو ، موليير ، كينو . (المؤلفات ، المجلد الثامن ، ص ٥٤٩ وما بعدها) .

التى وجدتها فى روثه الهائل . ولم أكن أتوقع - آنذاك - أنه سيأتى اليوم الذى أساعد فيه على أن تطأ الأقدام تيجان كورنى وراسين ، لكى أزين جبين ممثل مسرحى همجى »[32] .

وأكبر إدانة شديدة لشكسبير هى الرسالة الشهيرة الموجهة إلى الأكاديمية الفرنسية التى قرأها دالمبير[33] فى الاحتفال بالقديس لويس يوم ٢٥ أغسطس ١٧٧٦[34] ، وكان غضب فولتير - آنذاك - قد فاض بسبب الترجمة الجديدة لشكسبير ، والتى قام بها لونورنيير ، والثناء الشديد على شكسبير فى الخطاب الافتتاحى الرسمى الموجه إلى الملك لويس السادس عشر ، الذى كان هو وكاترين العظمى إمبراطورة روسيا وملك إنجلترا من بين الحاضرين . ومنهج فولتير فى الهجوم منهج مزدوج : ففى جانب يتألف - بشكل أو بآخر - من ترجمات حرفية لما يعده فقرات فجّة وفاحشة عند شكسبير : المنظر الأول من مسرحية « عطيل » ، وإياجو يوقف والد ديدمونة ، ويخبره بألفاظ فجة أنها فرّت مع زنجى ، والحمال فى « مكبث » ، وتودّد هنرى الخامس لكاترين ، والتلاعب اللفظى الذى يقوله الخدم فى استهلال مسرحية « روميو وجولييت » ، والمنظر الأول فى مسرحية « الملك لير » عندما قدم دوق جلوشستر ادموند على أنه ابنه غير الشرعى ، والنكات التى ألقيت عن كيفية إنجابه . ويسرد فولتير حتى التفاصيل عندما تبدو لذوقه أنها « منحطة » على نحو مؤكد ، مثل حديث الجنود فى استهلال مسرحية « هاملت » . ورداً على سؤال برناردو : « هل لديه حارس ممتاز ؟ » يقول

(٣٢) المصدر السابق ، رسالة إلى دار جنتال ، ١٩ يوليو ١٧٧٦ ، ص ٥٠ ، ص ٥٨ .

(٣٣) جان لورون دالمبير (١٧١٧ - ١٧٨٣) : فيلسوف ورياضى فرنسى ساهم فى تقدم علم الفلك والميكانيكا الديناميكية (المترجم) .

(٣٤) المصدر السابق ، المجلد الثلاثون ، ص ٣٤٩ وما بعدها .

فرانشيسكو : « لا فأر يتحرك » ويترجم فولتير الذى أصيب بصدمة هذا النص على النحو التالى : « أنا لا أسمع فأرا يتقافز » وهو غاضب بصفة خاصة ، لأن اللورد كيمز [٣٥] الذى فضل هذه الكلمات على كلمات ضابط عند أجاممنون فى مسرحية « إيفيجنيا » لراسين : « الكل نائم ، وكذلك الجيش والرياح ونبتون » ، ويعلّق فولتير قائلا : « نعم يا سيدى ، إنّ جنديا يمكنه أن يرد على هذا النحو فى حراسة أحد المنازل ، ولكن ليس على المسرح أمام الشخصيات البارزة فى الأمة والذين يعبرون عن أنفسهم بنبالة ، والذين يجب عليه أمامهم أن يعبر عن نفسه بالطريقة نفسها » [٣٦] .

والمنهج الثانى هو منهج برع فيه فولتير : الاستعراض الفكاهى الذى يعيد من جديد محتويات مسرحيات شكسبير خاصة مسرحية « هاملت » ، والذى يبدو فى تلخيصه على أنه قصة قتل محالة بدون مقتضى أو عقل [٣٧] . وهذه النتيجة تبدو واضحة : إن شكسبير ليس سوى « مهرّج قروى » ، « وحش » ، « متوحش سكيّر » ، « سقّاء يحمل ماء » . ولكن سيكون من الخطأ اعتقاد أن فولتير قد نسى تماما الثناء الذى كاله له ، فهو دائما ما يتمسّك برأيه القائل إن شكسبير : « جميل ، وإن كانت له طبيعة متوحشة جدا » ، ولا يعرف انتظاما ،

(٣٥) « عناصر النقد » (الطبعة التاسعة ، ادنبره ، ١٨١٧) المجلد الثانى ، ص ٣١١ (المؤلف) .

واللورد كيمز هو هنرى هوم (١٦٩٦ - ١٧٨٢) قانونى وفيلسوف اسكتلندى مؤلف « مدخل إلى فن التفكير » (١٧٦١) ، « عناصر النقد » (١٧٦٢) - (المترجم) .

(٣٦) « المؤلفات » ، « رسالة إلى الأكاديمية الفرنسية ، ١٧٧٦ المجلد الثلاثون ، ص ٣٦٣ وهناك عبارات مشابهة فى « القاموس » : مادة « الفن الدرامى » ، المجلد ١٧ ص ٣٩٣ ، نبذة من الجازيت الأدبية ، ٤ أبريل ١٧٦٤ ، العدد ٢٥ ص ١٦١ .

(٣٧) المرجع السابق ، « نداء لكل أمم أوربا » ١٧٦١ ، المجلد ٢٤ ص ١٩٣ - ٢٠٣ .

ولا ديكورا ، ولا مناظر ، والذى يمزج الوضاعة بالعظمة ، والماجن بالمرعب ، « إنها تراجيديا مشوشة مع وجود مئات من أشعة النور » [٣٨] . ويمثّل له شكسبير دائما عبقرية فجّة من الطبيعة فى بدايات الفن . وعندما كتب فولتير مقارنته الأخيرة بين كورنى وراسين ، كانت فى ذهنه مقارنة سكالجر بين هوميروس وفرجيل . لكنه يلمحّ أيضا إلى شكسبير : « كورنى ليس له مثيل مثل شكسبير ، وهو كله عبقرية مثله ، غير أن عبقرية كورنى أكبر من شكسبير على نحو أن عبقرية الإنسان النبيل أعظم من عبقرية إنسان من عامة الشعب وُلد وله نفس العقلية » [٣٩] ، والجدال النهائى الذى لابد أنه لاح لفولتير أنه بلا إجابة على الإطلاق هو الرأى القائل إن شكسبير لا يحظى بالإعجاب إلا محليا : « لقد كان وحشا توفر له قدر من الخيال . لقد كتب أبياتا عديدة سعيدة : غير أن مؤلفاته لا يمكن أن تحظى بالإعجاب إلا فى لندن وفى كندا . وليس من العلامات الطيبة بالنسبة إلى ذوق أمة من الأمم إذا كان ما تُعجَب به لا يحظى بالاستحسان إلا محليّا . ولم يحْظ أى عمل لشكسبير على الإطلاق بالتمثيل على أى خشبة مسرح أجنبية . لكن التراجيديات الفرنسية حظيت بالتمثيل فى كل عاصمة من عواصم أوربا من لشبونة إلى سانت بطرسبرج ، ويجرى تمثيلها من حدود المحيط القطبى الشمالى إلى البحر الذى يفصل أوربا عن أفريقيا . ودعوا هذا الشرف نفسه يحدث لعمل واحد من أعمال شكسبير ، وحينئذ سنكون قادرين على الدخول فى جدال » [٤٠] .

(٣٨) المرجع السابق ، « رسالة إلى وولبول » ١٥ يوليو ١٧٦٨ ، ص ٤٦ ، ص ٨٠ .

(٣٩) المصدر السابق ، « ملاحظات على يوليوس قيصر » ، المجلد السابع ص ٤٨٦ .

(٤٠) المصدر السابق ، « رسالة إلى الأكاديمية الفرنسية » ١٧٧٨ ، المجلد الثامن ، ص ٣٣٠ .

والأمر يقتضى جهدا كبيرا مـن التعاطف حتى لا ننبذ الكثير من هذا النقد على أنه نقد كله عبث . إن الجدال الأخير يدحض فولتير بكل يقين تماما اليوم ، إننا نرفض أن نقلق بشأن الوضاعة ، بل وحتى الفُحْش ، ونحن نسمح بكل سهولة باستحاليات الحبكة والموقف . وأقل شىء هو أن نفكر فى السبب الذى يجعل فولتير متضايقـا للغاية بسبب « الفأر المثير » . وبعـد كل شىء ، فإن الجنود يتحدّثون بين أنفسهم ، وليس الملك الذى قد يكون من ضمن النظارة المشاهدين .

وعلينا أن نحـاول أن نصف ذوق فولتـير وآراءه وأحكامـه المتبـاينة ، لكى نصل إلى شىء يشبه الفهم لرأيه بصدد شكسبيـر . لم يكن فولتير مفكرا نسقيا أو حتى ناقـدا نسقـيا . إنه يعـتدّ بنفسـه فيـما يتـعلق بقدرته على الحـركة ، واستهجانه لمجـرد التـأملات الميتافيزيقية ، ورفضـه أن يصبح متحذلقا ومملاً . إنّه لم تتوفر له أى نظرية فى الجمال ، والقليل الذى قاله عن مسائل علم الجمال العام تشير إلى نزعة فـردية متطرفة . وهـناك البـداية الشهيرة لمقالته « الجميل » فى « القاموس الفلسفى » : « اسأل ضفدعا ، ما الجمال ؟ وسوف يرد إنّه أنثاه الضفدعة » [41] . ومع هذا فهو من الناحية الفعلية أبعد ما يكون عن اعتباره من أصحاب النزعة النسبية . إنه يلحّ على الذوق ، ويكره الحكم بمجرد القواعد . وبالنسبة لـلرأى المعروف للفيلسوف الفـرنسى باسكال القائل : « إن من يحكم بالقواعد لهـو أشبه بإنسان يخبر عن الوقت ، مـستخدما ساعة مـقارنة بإنسان ليـست لديه ساعـة » . فـإن فولتـير يردّ بجـفـاف : « فى مسـائل الذوق فى الموسيقى والشعر وفن التصوير ، فإن الذوق يحتل مكانة الساعة : ومن يحكمون بالقواعد وحدها يحكمـون حكما سيئا » [42] . مرة أخرى يلوح الذوق للوهلة

(٤١) المصدر السابق ، « القاموس » : مادة « الجميل » ، المجلد ١٧ ، ص ٥٥٦ .

(٤٢) المصدر السابق ، « ملاحظات على باسكال » ، المجلد الثانى والعشرون ٢ ، ص ٥٢ .

الأولى شيئا فرديا تماما . وهناك فقرات عند فولتير توحى بمثل هذه النتائج . إنه يقول : « كلٌ وذوقه » ، « إننى لا أستطيع أن أقنع إنسانًا أنه مخطىء إذا كان يشعر بالانزعاج »[٤٣] . ولكن من الناحية الفعلية لا يؤمن فولتير إلا بذوق كلي واحد ، وهو ذلك الذوق الذى وجد نماذجه فى القديم الرومانى ، وفى فرنسا فى القرن السابع عشر : « إن الذوق الحسن قائم فى شعور يقظ بالجمال بين الأخطاء ، وفى شعور يقظ بالأخطاء بين الجماليات »[٤٤] . إن على رجل الذوق ألا يحكم « إجماليا » ، إنه جامع مختارات بالسليقة ، إنه جامع انتقائى للفقرات . وهذا هو السبب الذى جعل فولتير يستنكر الأعمال الكاملة (وقد استنكر المجلدات الاثنين والخمسين لمولاند) . يقول : « إن هوس المحررين المشرفين الذين يجمعون كل شىء يشبهون الحفّاظ الذين يجمعون النفايات ، لكى يعبدوها ، ولكن مع هذا فإنه كما يحكم الإنسان على القديسين الحقيقيين بأفعالهم الطيبة ، على الإنسان أن يحكم على الألمعيات بأعمالهم الطيبة »[٤٥] .

وهكذا لا يمكن دراسة معظم مبادىء فولتير إلا بالرجوع إلى آرائه العينية الملموسة . ولكن لحسن الحظ ، فإنّ هذه الآراء عديدة ، وتغطّى عددا كبيرا من المؤلفين لدرجة أن نظرة عامة تبرزُ بتآزر يدعو للدهشة . إن فولتير يتمسك بالتراث الكلاسيكى : « اللياقة ، الأدب ، الملاءمة » . « إن الكمال قائم فى معرفة كيفية تكييف أسلوب الإنسان مع الموضوع الذى يعالجه »[٤٦] . إن

(٤٣) المصدر السابق ، « خطاب إلى كوينج » ، يونيو ١٧٥٣ ، ص ٣٧ ، ٣٨ .

(٤٤) المصدر السابق ، « القاموس » : مادة « الذوق » المجلد التاسع عشر ، ص ٢٧٨ .

(٤٥) المصدر السابق : « رسالة إلى السيدة دى لافسلير » ١٧٧٦ ، المجلد الثلاثون ، ص ٣٢١ .

(٤٦) المصدر السابق : « أنواع الأسلوب » ، المجلد التاسع عشر ، ص ٢٥٠ .

الأسلوب والشكل وطريقة التعبير هي دائما حاسمة بالنسبة للحكم النقدي . « إذا ما جعلنا العواطف تتكلم ، فإن كل الناس تكاد تكون لهم الأفكار نفسها ، غير أن طريقة التعبير عنها تفرق إنسان الموهبة عن الإنسان الذي ليس لديه أي منها » [٤٧] . وأعاد فولتير تقرير العقيدة القديمة الخاصة بالمستويات الثلاثة للأسلوب . إن كل موضوع له مستواه : « الطبيعي » أو « المهذب » أو « الراقي » . والأسلوب الطبيعي ليس - بطبيعة الحال - أسلوب الهمجي أو المتوحش أو حتى الإنسان الطبيعي . إن البساطة هي بالضبط نتيجة التحضر ، وهذا الأسلوب يقترن بالوضوح والنقاء والسهولة . والهمج إنما نهضوا من الفجاجة بالطيران إلى الحذلقة والكلام الطنان مقارنة بعربدة القادم الجديد إلى باريس أو إسراف المحدث النعمة . وهكذا نجد أن فولتير هو عدو أي شيء « زخرفي » أو ما يسميه أي شيء « شرقي » . وهو يهاجم أوسيان [٤٨] ، واصطناع الكلام في العهد القديم [٤٩] ، وواضح أن أسلوب كلام شكسبير يلوح له مجرد رطانة ، وكثيرا ما ترجم فولتير الشعر إلى نثر « لاختباره » ، ولإحداث تأثيرات كوميدية . وبساطة الأسلوب تعني أيضا تجانس الأسلوب ووحدة الرشاقة : وهو رأي متضمّن في الإصرار الكلي على نقاء الجنس الأدبي واستقباح خلط الأساليب . وهو متحذلق للغاية ، بل وحاذق أيضا فيما يوجهه من انتقادات لغوية ، والاستخدام الجيد المعاصر هو وحده معياره .

(٤٧) المصدر السابق : تصدير إلى « ماريا من » ؛ المجلّد الثاني ص ١٥٦ - ١٦٦ .

(٤٨) ماكفرسون جيمس أوسيان (١٧٣٦ - ١٧٩٦) : شاعر أسكتلندي نشر « شذرات من الشعر القديم مجموعة من أهالي أسكتلندا » (١٧٦٠) - (المترجم) .

(٤٩) « المرجع السابق » ، « القاموس » : مادة « الفن والقدماء والمحدثون » ، المجلد ١٧ ، ص ٢٣٦ - ٢٤٠ والأمثلة على الكلام الطنان مستمدة من الإنجيل .

وحتى موليير ولافونتين وكورنى يجب قراءتهم بحذر . وينطبق معيار الجلاء أيضا على الشعر : « يجب أنْ يتّصف الشعر بالجلاء والنقاء الذى يتصف به النثر السليم للغاية » [٥٠] . وهو يمدح بعض أبيات النظم بقوله : « كل الأفكار مترابطة ترابطا وثيقا ، والكلمات هى الكلمات الحقة ، وهى تكون جميلة فى النصر » [٥١] .

لكننا سنسىء الظن بفولتير إذا اعتقدنا أنه ينتقص من قدر الشعر ، فالشعر ليس من نافلة القول ، أو ليس شيئا مهجورا : « إن الشعر الذى لا يقول مزيداً وأفضل وأسرع من النثر يمكننا أن نقول عنه إنه نظم سىء » [٥٢] . وهو فى تعليقه المتطور على مسرحيات كورنى أخضعها لنقد لغوى دقيق يبرز كل أمثلة الحذلقة على أنها رذيلة [٥٣] . وهكذا ، فإن الوضوح هو المطلب الأول لكل من النثر والشعر : « إن أى نظم أو أى جملة تقتضى شرحا لا تستحق أن تشرح » [٥٤] ، هذه هى عبارته الباعثة على الدهشة التى تلغى نصف أدب العالم ، النصف الذى يبدو أننا نحبه للغاية اليوم ، والذى يبثه شعراؤنا فى كل مسألة فى المجلات الصغيرة ، كما أن على الشعر أن يطبع نفسه على الذاكرة ، وبالتالى يتم فهمه بسهولة .

(٥٠) المصدر السابق : « ملاحظات على مسرحية بوليوكت لكورنى » ، المجلد ٣١ ص ٣٧٣ .

(٥١) المصدر السابق : « ملاحظات على رسالتين لهلفيتيوس » ، المجلد ٢٣ ص ٧ .

(٥٢) المصدر السابق : « ملاحظات .... » ، المجلد ٢٢ ص ٢٣ .

(٥٣) المصدر السابق : المجلد ٣١ ص ٣٢ ، رسالة إلى فوفنارج (١٥ أبريل ، ١٧٤٣) تدافع عن كورنى دفاعا حاراً . أنظر المجلد ٣٦ ص ٢٠٤ .

(٥٤) المصدر السابق : رسالة إلى ترسان ، ٢٢ مارس ١٧٧٥ ؛ المجلد ٤٩ ص ٢٥٣ .

زيادة على ذلك ، فإن فولتير يدرك الأساليب الأرقى ، ففوق الأسلوب الطبيعى يظهر الأسلوب الأنيق القائم - دائما - على الانتقاء ، وهو نتيجة الدقة والاتقان ويعد فرجيل وراسين سادة الفصاحة وأعظم الشعراء . إن الشعر ليس مجرد نثر إيقاعى ، وهكذا يستهجن فولتير قصيدة النثر التى طرحها لاموت ، واستهجن تسمية فانلون ملحمته النثرية « تليماك » قصيدة [55] . إن القافية ليست قيدا ، بل هى بالأحرى ترغم الشاعر على أن يفكر بدقة أكبر ، وأن يعبر عن نفسه بصواب أشد [56] . وهو يكرر القول ، إن الشعر هو « موسيقى النفس » [57] ، وفى الممارسة يؤكد على صفات رخامة الصوت فى النظم . ولهذا يعرف أن ترجمة الشعر مستحيلة . كتب فولتير : « لا تعتقدوا أنكم تعرفون الشعراء من الترجمات ، هذا يشبه رغبتكم فى رؤية ألوان اللوحة فى النقش » [58] . ومن الخطأ الاعتقاد بأن فولتير يضع فى أعلى مرتبة مجرّد الإيقاعات التبريرية . ولم يكن فولتير يُكنّ إعجابا شديدا ببوالو أو بوب . وأدرك أنه يعيش فى عصر تدهور الشعر الفرنسى . وكان إعجابه منصبًّا على فرجيل وراسين بسبب شعرهما المتناغم ، وإن « لغتهما هى لغة النفس » . ولقد استحسن فى الأدب الفرنسى استحسانا شديدا - بجانب راسين - بعض الفقرات عند كورنى ولافونتين وكينو ، كما استحسن بالإمكان بعض مقاطع

(٥٥) المصدر السابق : تصدير مسرحية « أوديب » ، ١٧٣٠ ، المجلد الثانى ، ص ٥٥ أنظر أيضا القاموس : « الملحمة » ، المجلد الثامن عشر ، ص ٥٦٤ .

(٥٦) المصدر السابق : تصدير مسرحية « أوديب » ١٧٣٠ ، المجلد الثانى ص ٥٦ - ٥٧ .

(٥٧) على سبيل المثال : المصدر السابق ، « القاموس » : « الشعراء » ، المجلد الثانى ص ٢٣٢ .

(٥٨) المصدر السابق : « مقال عن الشعر الملحمى » ، المجلد الثامن ، ص ٣١٩ .

عند مالرب [٥٩] ، وراكان [٦٠] ، وقال إن شعرهما شعر كامل [٦١] .

وبجانب الأسلوب الشعرى هناك الأسلوب الدرامى التراجيدى الراقى . ولقد أحب فولتير المسرح الفرنسى ، وأعجب به ، وجعله فوق أى مؤسسة أخرى أو أى تراث آخر . وقال إن كورنى « أسس مدرسة عظمة الروح ، وأسس موليير مدرسةَ الحياة الاجتماعية » ، وتعد الدراما بالنسبة له المحصّلة النهائية للحضارة ، وبخاصة الحضارة الفرنسية بطبيعة الحال . ويقول فولتير : « لم تكن هناك كوميديا رائعة قبل موليير ، بمثل ما يمكن القول إنه لم يكن هناك أى فن يعبّر عن المشاعر الحقّة والرقيقة قبل راسين ، لأن المجتمع لم يكن قد وصل بعدُ إلى الكمال الذى وصل إليه فى زمانهما » [٦٢] . وعنده أن الدراما يجب – فوق كل شىء – أن يكون لها تأثير عاطفى ، ويجب أن تثيرنا وتشوّقنا . وهذا التشويق تقضى عليه الاستحالة والتعقيدات غير الضرورية للحبكة أو التبريرات المعقدة . والوحدات الثلاث التى دافع عنها فولتير فى التصدير المبكر لمسرحية « أوديب » (١٧٢٩) إنما هى مجرد احتراس ضد الاستحالة . وتتواجد وحدة الحدث ؛ « لأن العقل الإنسانى لا يستطيع أن يحتضن عدة موضوعات فى الوقت نفسه » ، وتتواجد وحدة المكان ، « لأن الحدث المُفْرد لا يمكن أن يحدث فى عدة

(٥٩) فرنسوا دى مالرب (١٥٥٥–١٦٢٨) : شاعر فرنسى ، كان شاعر البلاط فى عهد هنرى الرابع ولويس الثالث عشر . ألف قصائد وغنائيات ، واهتم بالشكل الصارم والقيود ونقاء القاموس الشعرى ومهد الطريق للكلاسيكية فى فرنسا (المترجم) .

(٦٠) راكان (١٥٨٩ – ١٦٧٠) : شاعر فرنسى ، يعد من أقدم أعضاء الأكاديمية الفرنسية (١٦٣٥) . له قصائد دينية ، كما كتب دراما رعوية (المترجم) .

(٦١) انظر : نيف : « ذوق فولتير » ص ٢٤٤ ، ص ٢٥١ .

(٦٢) « المؤلفات » ، الطبعة الثانية « رسالة تكريسية لمسرحية (زائير) » ، المجلد الثانى ، ص ٥٥١ .

أمكنة فى الوقت نفسه » [٦٣] ، وتتواجد وحدة الزمن ، لأن لحظة الحسم هى وحدها التى تهمنا وتشوّقنا . ولا يجب أن تكون خشبة المسرح خاوية ، ولا يجب أن تظهر عليها أى شخصية بدون أن يكون لها دور كاف فى الحدث . والتراجيديا - حسب رأى فولتير - يجب وينبغى أن تكون رفيعة المستوى ، بل يجب حتى أن تكون مثيرة للشفقة ولها طابع مسرحى . ولهذا لا صبر له على التراجيديا البورجوازية الجديدة التى تبدو له انحطاطا عن النوع الحق ، وإن كان متسامحا نوعا ما بالنسبة للكوميديا المثيرة للدموع . ولقد كتب فولتير نفسه عدة مسرحيات منها ، بالإضافة إلى هذا - وإلى حدما - كان غير راض عن بعض تراث وتقاليد التراجيديا الفرنسية فى القرن السابع عشر . ولقد اعترض على خدع الحب بصفة خاصة إذا لم تكن تشكل مركز المسرحية وكانت مجرد عوائق كانسراب جانبى اضطرارى ، وكذلك بالنسبة للاستبعاد الصارم لمناظر العنف والموت على الأقل فى سنواته الأولى . ولقد أراد أن يحدث موت « ماريا من » زوجة هريود فى مسرحيته هو ، والتى تحمل اسم هذه الزوجة على خشبة المسرح ، وواضح أنه متأثر تأثرا شديدا فى البداية بمقدار الحدث فى مسرحية مثل « يوليوس قيصر » لشكسبير أو مسرحية « حفظ الله مدينة البندقية » لأتواى [٦٤] . ومسرحية فولتير « موت قيصر » ينتهك فيها وحدة الزمن ، ومسرحية « سميراميس » أدرج فيها شبحا فى وضح النهار . ومن

(٦٣) المصدر السابق : تصدير مسرحية « أوديب » ١٧٣٠ ، المجلد الثانى ، ص ٤٩ .

(٦٤) توماس اتواى (١٦٥٢-١٦٨٥) : كاتب مسرحى وشاعر إنجليزى . كتب مسرحية « اليتيم » (١٦٨٠) بالشعر المرسل . وأشهر أعماله « حفظ الله مدينة البندقية » (١٦٨٢) ، وله قصيدة يروى فيها سيرته الذاتية بعنوان « شكوى الشاعر من ربة شعره » (١٦٨٠) - (المترجم) .

المؤكد أن هاتين المسرحيتين مثالان على رغبة فولتير وإرادته فى التجريب ، ولكنه ازداد عداوة فيما بعد لمقتضيات خشبة المسرح والأحداث والعادات المتطورة ، واعتقد أن المسرح كان يرتد إلى الهمجية (٦٥) .

وهذا الوصف المقتضب وحده يجب أن يبين كيف كان ذوق فولتير محددا تحديدا رائعا ، وكيف كان مغروسا بشدة فى فرنسا القرن السابع عشر ، وهو العصرالذى تطلع إليه ثانية بحنين وشعور واضحين إزاء تدنّى عصره فى العبقرية الشعرية ، ولكن باعتزاز بالنسبة لتقدم حرية الفكر والحريات المدنية . ولا يوجد مجرد شىء هوائى بالنسبة لذوق فولتير . فقد شعر على وجه اليقين أنه يجب أن يكون تعبيرا عن مجتمع ومعياراً له جزاؤه الخلقى والاجتماعى . إنه ليس انطباعيا ، كما أنه ليس مجرد إنسان قطعى فى أحكامه . إنه إنسان الذوق ، إنه صوت حضارة قد تكون ولّت وتغيرّت ، لكنّها خلّفت تأثيرها العميق على الأدب والنقد الفرنسيين . إن الوضوح والمقياس والتصميم والذوق لا تزال كلمات ساحرة فى فرنسا ، والذوق الكلاسيكى الجديد الفرنسى يمثل فى نقائه إسهاما مستمرا فى الحضارة .

ولا يمكن إدراج فولتير مع رواد النقد التاريخى . ومما لا شك فيه أنه عرف قدرا كبيرا من التاريخ ، ولقد وُصف - وليس فى هذا افتراء وتجنٍّ - بأنه مؤسس تاريخ الحضارة ، ومؤسس تاريخ الاقتصاد والتاريخ العالمى . ولكنه حتى وهو يؤرخ كان مهتما أساسا بالحاضر والمستقبل . وهو كناقد لم يكن مهتما بالنزعة القديمة الأدبية ، وإن كان قد كتب أبحاثا مكتسحة يمكن أن تسمى تاريخا أدبيا : لقد كتب تخطيطا أوليا للملحمة فى « مقال عن الشعر

(٦٥) نجد مناقشة شاملة فى ليون : « التراجيديات والنظريات الدرامية عند فولتير » .

الملحمى » ، وكتب مسحا عن الأدب فى « عصر لويس الرابع عشر » ، وكتب تخطيطا خفيفا عن تاريخ الفن الدرامى فى « القاموس » . وكان فولتير يلجأ – أحيانا – إلى المجادلات التاريخية ، لكى يبرر الأخطاء أو ليؤكد الجدارة التاريخية لإدراج شيء ما أو تأصيل شيء ما . وهكذا نجد التنميق فى مسرحية « السيد » لكورنى ، يتلمس له عذرا على أنه ذوق أسبانى ، والذى كان – آنذاك – « روح العصر »(٦٦) . وآباء الكنيسة كانوا يعدون عظماء بالرغم من ذوقهم الفاسد بالنسبة لما لجأوا إليه من كتابات ومجازات . وربما يطالب فولتير بالفوضى ؛ لكى يفهم « نوريكا » أو نشيد الإنشاد فى العهد القديم ، الذى ترجمه وهو يخفّض من نغمة الصفحات المليئة بالإثارة الجنسية . ولقد تعجّب فولتير من أوجه التشابه فى كل الأدب البدائى ، وهو يقصد بالبدائى أى كتابة ليست مستمدة من تراث القديم الرومانى . وهكذا قارن بين « الإلياذة » وسفر أيوب فى العهد القديم ، وقارن بين المسرح اليونانى القديم والأوبرا التى قدمها متاستاسيو (٦٧) ، واسترعى انتباهه مسرحية « بروميثيوس مصفّدا » لأسخيلوس على أنها مشابهة لمسرحية « الحكم الأسرارى » (٦٨) ، الأسبانية . وأحيانا كان يصنف هوميروس والإنجيل وأوسيان معا على أنهم يمثلون نوعا من الأدب يعد أدنى بالنسبة

(٦٦) « المؤلفات » ، « مسرح بيير كورنى » ، تعليق على مسرحية « السيد » ، المجلّد ٣١ ، ص ٢٢٨ .

(٦٧) اسمه الأصلى بيرو تراباس (١٦٩٨ – ١٧٨٢) : مؤلف أشعار للأوبرا إيطالى ولد فى روما ، وتوفى فى فيينا التى عاش بها كشاعر البلاط الملكى . وهو ابن بدّال ، سُمع وهو فى الحادية عشرة من عمره ينظم الشعر فى شوارع روما . وكرس نفسه لكتابة الأشعار لمؤلفى الأوبرا ، ومن بين الموسيقيين الذين استعانوا بأشعاره فى الأوبرا الموسيقى هاندل والموسيقى هايدن – (المترجم) .

(٦٨) المصدر السابق ، « القاموس » : « المعلّق القديم » ، المجلد ٢٠ ، ص ٤٠٢ « رسالة بحثية فى التراجيديا القديمة والمحدثة » ١٧٤٨ ، المجلد الرابع ص ٨٤٧ ومابعدها « القاموس » : « الفن الدرامى . عن المسرح الأسبانى » ، المجلد ١٧ ، ص ٣٩٥ .

للذوق السليم . زيادة على ذلك أبدى شيئا من الوعى بوجود مقاييس مختلفة للذوق فى العصور المختلفة والأمم المختلفة . وعلى أىّ حال ، وبصفة عامة ، لم يعترف فولتير إلا بنوع واحد من الأدب : الأدب اللاتينى والفرنسى الكلاسيكى ، أو أى شىء فى أمم غير فرنسا يبدو قريبا من ذلك الأدب . وأحيانا ما يوصف فولتير كرائد للنزعة العالمية فى الأدب ، ولكن من المؤكد أنه يمكن بالأحرى وصف آماله بالنسبة لجمهورية مستقبلية للآداب ولمجتمع عظيم للأرواح على أنها إمبريالية ثقافية فرنسية ، نظرا لأن « اللغة الفرنسية ستكون مصطلحه الجوهرى » . ومن المؤكد أن الذوق الفرنسى سيكون النقطة الرئيسية فى مرجعيته [٦٩] .

لقد اعتقد فولتير فى أوائل حياته أن دور الإنجليز هو دور الإسهام فى تحرير الذوق الفرنسى. ولقد أدرك وجود جماليات محلية وعبقريات مختلفة للأمم الأوربية الرئيسية . وأحيانا كان يدلى بتفسيرات اجتماعية عن فروق فى الذوق . وهو بحديثه عن الشعر الشرقى أشار إلى مكانة مختلفة للنساء : « إن الشعر سوف يختلف مع شعب يحبس نساءه فى بلاط الحريم ومع شعب يمنحهم حرية مطلقة » [٧٠] . ولكن ظل دائما وبشكل أساسى مستجيبا لذوق عام ، وهذا الذوق العام هو الذوق الكلاسيكى الذى تأسس على مبادىء الطبيعة الإنسانية العامة . وهناك هجمة من هجماته على شكسبير تسمى « نداء إلى كل أمم أوربا » (١٧٦١) وهو يعود مرارا وتكرارا إلى الجدال الذاهب إلى أن المؤلف الذى يسر الناس محليا فقط (مثل شكسبير أو لوب دى بيجا) لا يمكن أن يكون عظيما ومصيبا حقا . ولقد فكّر فى الذوق الأوربى الذى لا تستطيع الأمم الأخرى إلاّ أن تساهم فيه ، وهذه

(٦٩) يبدو أن هذا لا يرضى على نحو كاف معظم المؤلفين الذين أثنوا على نزعة فولتير العالمية وعلى سبيل المثال مريان – جناس ، بل وحتى نيف .

(٧٠) « المؤلفات » ، « القاموس » : « الذوق » ، المجلد ١٩ ، ص ٢٧٨ .

النظرة سوف تبدو أقلّ عبقرية إذا أخذنا فى اعتبارنا الانتشار الهائل للغة والذوق والعادات الفرنسية خلال القرن الثامن عشر . وبعد وفاة فولتير بست سنوات استطاع ريفارول [٧١] أن يكتسب جائزة الأكاديمية البروسية ببحثه « مقال عن كلية اللغة الفرنسية » (١٧٨٤) . ولقد كُرِّم فولتير نفسه فى بلاط الامبراطور فريدريك الأكبر الذى كان طموحه أن يُعد شاعرا فرنسيا . وفى روسيا أصبحت الفرنسية لغة البلاط وطبقة النبلاء ، وهى حالة دامت وامتدت حتى القرن التاسع عشر على نحو ما يجب أن يعرف أى قارىء لتولستوى . ومن المؤكد أن الفرنسية كانت اللغة الثانية فى إيطاليا [٧٢] . وسيادة الكلاسيكية الجديدة فى أسبانيا وإيطاليا وألمانيا ، بل وحتى فى إنجلترا لم تبدأ فى مواجهة تحدٍّ إلا فى السنوات السابقة مباشرة على وفاة فولتير ، فلا عجب أنه رأى الآداب الأخرى من خلال منظار الذوق الفرنسى . وبطبيعة الحال كان لابد أن يُصنَّف فى إنجلترا بين أشد الأدباء محافظة . ويكفى - برهانا على ذلك - موقفه من شكسبير ، وليس هناك شك فى أنه قرأ وعرف رِيْمر أو حتى تعلم من منهجه [٧٣] . ولقد كان - على نحو مؤكد - معاديا أيضا لملتون بعد أن أبدى بعض الاعترافات المليئة بالإعجاب والحيرة . ويشك الإنسان فى أن آراء بوكورانتى النبيل البندقى فى

(٧١) أنطوان دى ريفارول (١٧٥٣ - ١٨٠١) : أديب وصحفى فرنسى اشتهر بمناقشاته الذكية ، ترجم للشاعر الإيطالى دانتى « الجحيم » إلى اللغة الفرنسية . وهو من المؤمنين بالملكية فى عهد الثورة الفرنسية ، وقد هاجر عام ١٧٩٢ إلى بروكسل ولندن وهامبورج . وقد اشتهر بجملة « من ليس لديه وضوح لا يمكن أن يكون فرنسيا » . (المترجم) .

(٧٢) نجد تناولا كاملا فى ف . برونو : « تاريخ اللغة الفرنسية » ، المجلد الثامن : « الفرنسى خارج فرنسا فى القرن الثالث عشر » المجلد الأول : « الفرنسى فى الأقطار المختلفة لأوربا » ، باريس ، ١٩٣٤ .

(٧٣) لم يتضح هذا بالتفصيل ، ولكنه جلى ، عن فولتير ، وهو يقتبس من ريمر فى « المؤلفات » ، « رسالة إلى الأكاديمية الفرنسية » ، ١٧٧٦ ، المجلد ٣٠ ، ص ٣٦٣ .

رواية « كانديد » ليس ببعيد أن تكون من عند فولتير نفسه :

يقـول بوكورانتى : « ملتن ، ذلك الهـمجـى الذى علق تعليقـا مملاً على الإصحاح الأول من سفر التكوين فى عشرة كتب من النظم الفظّ ، ذلك المحاكى الفج لليـونانيين الذى يشوّه الإبداع ، والذى بدل أن يعـرض الوجود الأبدى ، كما فعل موسى بإبداع الكون بكلمة جـعلت المسيح يأخذ بوصلتين كبيرتين من دولاب من دواليب السماء ؛ ليـرسم خطة عمله المقصود ، فهل تتـوقعون منى أن أقدّر الرجل الذى أتلـف تصور تاسو عن الجـحيم والشيـطان ، الذى جعل لوسـيفر يتـنكّر أولا على شكل ضفـدع ، ثم على شكل قزم ، والذى جـعله يكرر الأحاديث نفسـها مئات المرات ، بل حتـى يتجادل فى اللاهوت ؟ لماذا ؟ إن الرجل كـانت لديه فكاهة نادرة لا تمكنه من المحـاكاة بكل جـدّية الاختـراع الكوميـدى الذى ابتدعه أريـوستو للأسلحـة النارية ، ويجعل الشـياطين تطلق المدفع فى السماء ! فلا أنا ولا أى إنسـان آخر فى إيطاليا يمكن أن يجد لذة فى هذه المبالغات المؤسـفة . إن زواج الخطيئة والموت والحيات التى ولّدتهـا الخطيئة تُمرِض كل إنسـان له رهافة ذوق ، ووصفـه المسهَب لمستشفى لا يبـهج سوى حفار القـبور . إن هذه القصيدة الغـامضة والغريبـة والمستهجنة لقيت احـتقارا ساعـة نشرها . وأنا أحكم عليهـا الآن كما حكم عليهـا أولا زملاء المؤلف . إننى أقول ما أعتقده وأنا لا أعبأ بما إذا كان الآخرون يتفقون معى » [٧٤] .

وبالرغم من أن ذاكرة بوكورانتى عن ملتـون غير دقيقة بشكل مثـير (فهو حتى غيرّ كلاب الجحيم فـجعلها حيات) ، وعلى الرغم من أنه لا يعرف القدرة

(٧٤) المصدر السابق ، « كانديد ، المجلد ٢١ ، ص ٢٠٤ (الفصل ٢٥) . والترجمة الإنجليزية لجون بتْ فى نص جرى اقتباسه بعد إذن ناشر سلسلة كتب بنجوين (وست درايتون ، ميدلسكس ، ١٩٤٧) ص ١٢٢ – ١٢٣ .

الإنجيلية على اختراع البوصلات [٧٥] ، فإنّ الرأى الذى جرى التعبير عنه يتفق مع ذوق فولتير اتفاقا تاما ؛ حتى إن سخريته من بوكورانتى لا تؤثر فى نقده للمتون .

مرة أخرى بالنسبة لشكسبير أبدى فولتير إعجابه بأشكال الجمال الفردية وتجنيحات الخيال . لقد ترجم الحديث المنفرد الذى أدلى به الشيطان بعد خطيئته ، غير أن حوار الموت والخطيئة ، اعتبره « مقززا وبغيضا » [٧٦] .

وبصفة عامة خلص فولتير إلى أن قصيدة « الفردوس المفقود » للمتون هى « عمل مفرد أكثر منه عمل طبيعى ، وأنه حافل بالخيال أكثر من امتلائه باللطافة ، وأنه حافل بالجرأة أكثر من أن يكون انتقاء ، وأنّ موضوعها مثالى ، ويبدو أنه لم يهتم بكتابتها للإنسان » [٧٧] .

والموقف نفسه هو الكامن وراء الأقوال النادرة التى تحدّث بها فولتير عن الشاعر الإيطالى دانتى ، الذى مدحه لأنه كثيرا ما يكون ساذجا ، وأحيانا يكون جليلا ، ولكنه مهتم عادة « بالذوق الشاذ » . بل إن فولتير قد كتب محاكاتين ساخرتين فى دراستيه « مقال عن الأخلاق » و « القاموس » [٧٨] . ومن بين الشعراء الأجانب هناك شاعر حظى بأكبر مدح ، وهو أريوستو ويعد - فى نظر فولتير - الشخص الذى قرن ابتداع هوميروس بأناقة فرجيل وذوقه ،

(٧٥) انظر : « الفردوس المفقود » القسم السابع ، الأبيات ٢٢٥ - ٢٢٧ ، وبالنسبة للأمثال القسم الثامن : ص ٢٧ .

(٧٦) « المؤلفات » ، « القاموس » : « الملحمة » ، المجلد الثامن ، ص ٣٦٠ .

(٧٧) المرجع السابق : « مقال عن الشعر الملحمى » ، المجلد ٨ ، ص ٣٦٠ .

(٧٨) المرجع السابق : « مقال عن الأخلاق » ، المجلد ١٢ ، ص ١٠٦ (الفصل ٩٢) ، « القاموس » : « دانتى » ، المجلد ١٨ ، ص ٣١٢ .

وأضاف الخيال فى « ألف ليلة وليلة » إلى حساسية تيبولوس ، وأضاف المزاح إلى بلوتوس ، وهو متفوّق على لافونتين كراوٍ قصصى ، وهو - أحيانا - على قدم المساواة مع راسين فى الشجن [٧٩] . وينال تاسو أيضا إعجابا من فولتير ، وإن كان بحمية أقل . وأريوستو وتاسو يتفوقان على هوميروس : فعمله « أورلاندو ثائرا » أفضل من « الأوديسّا » ، و « القدس حرة » أفضل من « الإلياذة » . وهو يستهجنهما ، لا لشيءٍ سوى الإفراط فى الأعاجيب التى ترد فى قصيدة ملحمية ، وهو يعترف بوجود زخرفة براقة عرضية ، والتى وصم بها بوالو رواية تاسو [٨٠] .

ولقد اختص فولتير راسين وحده من بين الكتاب الفرنسيين بأكبر مديح . ونغمة فولتير تصبح غنائية على نحو إيجابى عندما يتحدث عن راسين ، وهو يصف بنغمات حافلة بالعاطفة العميقة « أفيجينيا » و « أثالى » بأنهما رائعتان بالنسبة للعقل الإنسانى [٨١] . وموليير فى نظره هو - دون شك - أعظم كتاب الكوميديا على الإطلاق ، بينما يُظْهر ثناء حافلا بالكرم لباسكال وبوسويه رغم أنه لا يتفق مع آرائهما بشكل عميق ، وهو يتجادل ضد باسكال كثيرا فيما يتعلق بحياته . واستهجن فولتير على نحو طبيعى من بين المعاصرين لروسو

(٧٩) المصدر السابق : « رسالة إلى شامفور » ، ١٦ نوفمبر ١٧٧٤ ، المجلد ٤٩ ص ١٢٠ ، وفقرات أخرى على سبيل المثال فى « القاموس » : « الملحمة » ، المجلد ١٨ ص ٥٧٤ - ٥٧٩ .

(٨٠) المصدر السابق : « مقال عن الشعر الملحمى » ، المجلد ٨ ص ٣٣٦ (الفصل السابق) وعن تاسو انظر : « مقال عن الأخلاق » ، المجلد ١٢ ، ص ٢٤١ (الفصل ١٢١) وانظر أيضا : « القاموس » : « النقد » و« الملحمة » ، المجلد ١٨ ، ص ٢٨٤ ، ٥٦٤ .

(٨١) المرجع السابق ، انظر : « مسرح كورنى » وتصدير « بولشيرى » ، المجلد ٣٢ ، ص ٢٩١ ، وأيضا « القدماء والمحدثون » ، المجلد ١٧ ، ص ٢٣٥ .

لأسباب شخصية وأيديولوجية متأخرة . إن منهجه المتصف بالتلخيصات الساخرة للحبكة تضيء - دون شك - بأقصى فطنة عندما يعيد قص رواية « هلواز » لروسو [٨٢] أو يلتقط أخطاء فى النحو والصور والأخلاقيات فى رواية روسو . ولكن فولتير - بشكل شخصى - لم يكن غير مقدر تماما لفصاحة روسو وعبقريته : « إنه أشبه بديوجين ، وهو أيضا يتكلم مثل أفلاطون » [٨٣] .

ويمكن للإنسان أن يواصل ضرب الأمثال على أحكام فولتير الأدبية التى لا تُحصى ، ولكن كلما قرأه المرء ، فإنه يتأثر بتماسك وتناسق ذوقه : وحدة نظرته بالرغم من التناقضات العارضة أو تجاوزات التأكيدات ، وآراؤه الأدبية فى أغلبها هى تأكيد غريزى لهذا الذوق . والمعايير الرئيسية هى دائما مقاييس الأسلوب والتأليف والتناغم والفصاحة ، والمفهوم المحورى هو اللياقة إذا ما فهمناها فى إطار السيد النبيل الفرنسى ، ومن الناحية الاجتماعية ، فإنّ من المؤكد أن فولتير كان الأرستقراطى الفرنسى على الرغم من نزعته الشكية الدينية وكراهيته للطغيان وعدم التسامح . وأحكامه الأدبية لم تكن إطلاقا أو نادرا ما تتلوّن بآرائه الدينية والسياسية . ومسرحية « أثالى » - وهى مثال صارخ على التسامح - لا تزال هى « العمل الكبير للروح الإنسانية » .

وهكذا فإننى لا أتفق مع ما قاله سنتسبرى عن فولتير باعتباره ناقدا [٨٤] . والرأى القائل إن « كنز » فولتير وقلبه لم يكونا فى الأدب و« أنه بالنسبة للأدب لم يكن لديه سوى حب أصيل واهن » يبدو لى خاطئا تماما ، فهو أديب

(٨٢) المرجع السابق : « رسائل عن رواية هلواز » ، ١٧٦١ ، المجلد ٢٤ ، ص ١٦٥ - ١٨٠ .

(٨٣) المصدر السابق : « رسالة إلى هلفيتوس » ، مارس ١٧٦٣ ، المجلد ٤٢ ، ص ٤٤٧ .

(٨٤) سنتسبرى ، الجزء الثانى ، ص ٥١٥ وما بعدها .

أولا وقبل كل شيء ، ويبدو لى مثيرا للدهشة أن يشك فيه أى إنسان فى حبه الشديد للأدب وشغفه به وطموحه طوال حياته أن يكون شاعرا ، ويبدو أن المرء سيكون ذا ذوق رومانسى ضيق الأفق ، إذا لم يقدر النجاح الفنى الحقيقى للغاية لبعض قصص فولتير « الساذجة » و « كانديد » ، وحتى مسرحياته وقصائده الساخرة مثل « جان دارك » ، وإبداعاته المتناثرة العديدة تظهر - فى إطار محدّد معينّ - قوة عبقريته . وهو نفسه يعرف أنه مجرد تابع للرجال العظام فى القرن السابع عشر ، وأنه لا يستطيع أن يضاهيهم . وهذا هو السبب الذى دفعه إلى الأخذ بمقاييسهم بكل قوة : لقد اعتقد فى نفسه أنه المدافع عن الإيمان الشعرى فى عصر النثر ، وأنه ممثل الحضارة الأرستقراطية فى عصر البورجوازية الصاعدة بذوقها « الأجنبى » المنحط بالنسبة لما هو عنيف وما هو مبتذل شائع . وربما تكون هناك مفارقة فى الحقيقة التى تذهب إلى أن فولتير يمكن أن يعد رائدا للثورة الفرنسية ، كما أنه المخْفَر الأمامى لعصر لويس الأكبر . ولكن يمكن حل هذا في وحدة إنسان يكره الظلم ، وعدم التسامح ، ونزعة الغموض ، واللاعقلانية بمثل ما يكره ما يعدّه فظاظة ودونية وعنفا وعبثا فى الذوق والشعر . والنزعة الشكية الدينية ، وحتى النزعة السياسية المتطرفة ليستا متصارعتين مع المحافظة الأدبية ، ولم تكونا هكذا على الإطلاق فى التاريخ .

المصادر والمراجع

The works of voltaire are quoted according to the standard 52-volume edition by Louis Moland, Paris, 18770 - 83, except where I quote the English publications according to the English texts: The Essay upon Epic poetry, London, 1727; and the letters concerning the English Nation, ed. charles whibley, London, 1926.

By far the most important treatment of Voltaire as a critic is Raymond Naves, Le Gout de Voltaire, Paris, n.d. 1938P. 566 pp., to which this chapter is heavily indebted. In addition I have used henri Lion, Les Tragédies et les Théories Dramatiques de Voltaire, paris, 1895; J. J. Jusserand, Shakespeare en France sous l'ancien régime, paris, 1898; Thomas R. Lounsbury, Shakespeare and Voltaire, London, 1902; C. M. Haines, Shakespeare in France. Criticism. Voltaire to Hugo. London, 1925; Ernst Merian-Genast, "Voltaire und die Entwicklung der Idee der Weltliteratur," Romanische Gorschungen, 40 (1927), 1-226; Warren Ramsey, "Voltaire and Homer," PMLA, 66 (1951), 182-96.

(٣)

ديــدرو

يُعَدُّ دنيس ديدرو (١٧١٣ - ١٧٨٤) - من حيث هو ناقد - موضوعا من أشد الموضوعات المثيرة للحيرة فى التناول . فمدى اهتماماته وتنوع الأجناس الأدبية التى يتعرض لمناقشتها من ناحية الموضوعات الجمالية والأدبية هما مدى وتنوع كبيران ، كما هو الشأن عند هردر . وبجانب هذا هناك تطور واضح فى آرائه من الكتابات المبكرة فى أواخر سنوات ١٧٤٠ إلى « مفارقة الكوميدى » (١٧٧٨) . وهذه الصعوبات هى من النوع الذى يمكن أن يتوقعه الإنسان . والأكثر مدعاة للدهشة التناقضات والتحولات فى التأكيد فى آراء ديدرو التى يأخذ بها فى وقت واحد ، والتى لا يمكن التوفيق بينها بأن تقرر ببساطة أن رأيا واحدا ، فحسب هو رأيه الأصيل ، وأخيراً هناك تقلّب مزاجه وديناميه شخصيته ، وهو ما انعكس فى أسلوبه وتأليفه مّما يجعل صبغة آرائه بالصبغة النسقية أمراً مستحيلاً [1] .

وهناك عدة طرق لمعالجة الموقف : على المرء أن يلاحظ التنوع المتناقض لآراء ديدرو ، ويقرر أنه - بكل بساطة - غير متناسق ، ومن ثم فيمكن ألا ندخل هذا فى الحسبان إلا على نحو واهن . وهناك طريقة أخرى هى أن نعزل بجرأة ما يعدّه الإنسان رأيه الأساسى ، ونستبعد كل النظريات الأخرى باعتبارها انحرافات أو استسلامات للعصر . ولا يروق أىٌّ من هذه الطرق . وينبغى علينا أن نجد نوعا من العامل المشترك بين عدّة نظرّيات ، لكى نشرح كيف اعتنقها فى وقت واحد . فإذا درس الإنسان أعماله بترتيبها الزمنى الدقيق ، فيمكنه أن يتتبّع تحولا ليس باللامعقول ، وإذا ما وجّه الإنسان انتباهه بشدة للسياق الإشكالى

(١) انظر مقال ليوسبيتزر : « أسلوب ديدرو » فى « اللغويات والتاريخ الأدبى » ، وانظر أيضا ملاحظات سانت - بوف فى « محاضرات الاثنين » ، المجلد الثالث ، ص ٢٩٥ ، ص ٣٠٦ - ٣٠٧ .

لأقواله والأجناس التي تنطبق عليها ، فإنّ الإنسان يمكن أن يكتشف مزيدا من التناسق والتماسك .

ويحُسن أن نُعَنْون نظريات ديدرو المبكرة باسم النظريات الانفعالية . إن الفن والأدب عليهما - بطبيعة الحال - أن يحرّكا نحو الفضيلة ، والفنان نفسه يجب أن يتحرك ، والأفانين والأبنية التي يستخدمها يجب أن تكون مثيرة بقدر الإمكان . ويريد ديدرو للأدب أن يكون فوق كل إثارة للشفقة . وربما يكون هذا تعميما طائشاً نوعا ما ، لكن قد يسمح لنا بأنْ نوفّق بين النظريات البيّنة التناقض فى سنواته الأولى . وفيما بعد أصبح ديدرو أكثر شكا بصدد تأثير الفن ، وبالتالى بصدد الحاجة إلى التلْقائية فى الفنان والعاطفة فى العمل نفسه . وهو يرتد إلى المثالية الكلاسيكية الجديدة ، وتحدّث بمزيد من الإصرار عن « أنموذج داخلى » فى عقل الفنان .

لقد كانت نظرياته فى الدراما هى الأكثر تأثيرا فى كتاباته النقدية فى عصره . وهناك مناقشة شهيرة للتراجيديا الفرنسية فى التمثيلية المبكرة البذيئة « الجواهر المفضوحة » [٢] ، التى كان على لسّنج أن يقتبسها [٣] . وهناك الحوارات والمقالات المتعددة التى كتبها ديدرو ، ليتابع أو يقدم مسرحيتيه « الابن غير الشرعى » (١٧٥٧) و « أب العائلة » (١٧٦٨) ، ويبدو - من سوء الحظ - أن ديدرو - من حيث هو ناقد - قد عُرف تماما بهذه الكتابات المبكرة عن الدراما . إنّ لها أهميتها وفائدتها التاريخية الكبرى - لكن لا يبدو أنها ذات تأثير جديد بالنسبة لمن يعرف

(٢) رواية كتبها ديدرو عام ١٧٤٨ (المترجم) .

(٣) « المؤلفات الكاملة لديدرو » ، إشراف : « أسيزات - تورنيو ، المجلد الأول ، ص ٢٧٩ وما بعدها ، « الدراما فى هامبورج » ، نوس ، ص ٨٤ ، ص ٨٥ .

النقاد الإنجليز . ويمكن الحكم عليها أساسا بأنها ذريعة لدراما واقعية مقابل تقاليد خشبة المسرح الفرنسية . إنها بيانات عن جنس جديد ، ألا وهو التراجيديا العائلية التى كانت جديدة فى فرنسا ، لكن كان لها نماذجها التى عرفها ديدرو ، وأعجب بها فى « التاجر اللندنى » من تأليف ليللو [٤] ، و « المقامر » لإدوارد مور [٥] . والفقرة الواردة فى « الجواهر المفضوحة » تتضمن مقاييس طبيعية شاملة . إن النقد يُوَجَّه إلى التمثيليات الفرنسية بسبب التراكم المستحيل للأحداث فى وقت قصير ، وبسبب مجموعة أحاديثها ، وبسبب حركاتها غير الطبيعية . وهو يتخيل استجابة شخص أجنبى لم ير إطلاقا تمثيلية فرنسية ، وقد وُعد بأنه سيرى مكيدة فعلية فى القصر [٦] . وبمجرد إدخال الشخص الأجنبى فى المقصورة التى يستطيع أن يشاهد منها المسرح المفترض فيه أن يكون قصر السلطان ، فإنهّ ينفجر ضاحكا ، ويدرك أن كل هذا مجرد تمثيلية بسبب مشية الممثلين المتكلفة ، وغرابة الأزياء ، والمبالغة فى حركاتهم ، والتركيز فى لغتهم المقفاة الإيقاعية الغريبة . ويبدو أن ديدرو يتقبّل تقبلا حرْفيا الرأى الذاهب إلى أن المسرح يجب أن يخدع : « إن كمال المشهد يتألف من مثل هذه المحاكاة الدقيقة لفعل من الأفعال ، حتى إن المشاهد المخدوع يتخيّل - دون توقف -

(٤) جورج ليللو (١٦٩٣ - ١٧٣٩) : مؤلف إنجليزى اشتهر بالتراجيديا العائلية « التاجر اللندنى » التى عرضت عام ١٧٣١ ، وكتب لها مقدمة كان لها تأثير امتد إلى ما جاوز الأدب الإنجليزى (المترجم) .

(٥) إدوارد مور (١٧١٢ - ١٧٥٧) : كاتب مسرحى وشاعر إنجليزى كتب مسرحية « المقامر » عام ١٧٥٣ وهى مسرحية عن الطبقة الوسطى . وقد ساهم فى تيسير تمرير الميلو دراما فى المسرح الإنجليزى . (المترجم) .

(٦) « المؤلفات » المجلد الرابع ، ص ٢٨٦ ، ص ٢٨٧ .

أنه يشاهد الفعل نفسه »[٧] . وديدرو يورد أداء ناجحا فى شخص مارسيل فى مسرحيته « رب العائلة » ، وهو يبدى سروره وهو يروى أنه « بمجرد تمثيل المنظر الأول حتى يعتقد الإنسان أنه فى دائرة أسرية ، وينسى أنه فى مسرح . لم تعد هذه ألواحا خشبية ، هذا هو منزل خاص »[٨] ، غير أن كل هذه المقتضيات لما هو طبيعى ليست هى مقتضيات النـزعة الطبيعية . فالمقصود أن تكون ثانوية تماما بالنسبة للتأثيرات العاطفية ، كما نرى عندما نفحص البحثين اللذين ألحقهما ديدرو لمسرحياته العائلية أو مديحه الشهير لريتشاردسون[٩] (١٧٦١) . زيادة على ذلك ، فإن كثيرا من الآراء العينية تتضمن مقاييس طبيعية ، وهو بنقده للتراجيديا الفرنسية يعترض كثيرا على ما فيها من خطب ، كما يعترض على وحدتى المكان والزمان المفروضتين ، وعلى الحكاية المعقدة ، والبيئة الاجتماعية برمّتها ، للقديم النائى والشرق الأكثر نأيا . لكن ما يوصى به ليس - ببساطة - الواقعية ، بل يجب بالأحرى تسميته باسم النزعة الحسية حيث لا يجرى تقييم الأفانين الواقعية إلاّ بإسهامها فى تأثير عاطفى مكثف .

ويجرى نقد المحدثين (أى الفرنسيين فى القرنين السابع عشر والثامن عشر) بصفة خاصة لتجنبهم هذه الكثافة العاطفية للفن الواقعى . يقول ديدرو :

« بصفة عامة كلما تحـضّر الناس وانصقلوا قلّت عاداتهم شاعرية ، إن كل شيء يضعف ويتناعم . بأى مناسبات تعرض لنا الطبيعة النماذج لفنّنا ؟ عندما

(٧) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٢٨٤ .

(٨) المصدر السابق ، المجلد ١٩ ، ص ٤٠ .

(٩) صموئيل ريتشارد سون (١٦٨٩-١٧٦١) : روائى إنجليزى مؤلف رواية « باملا » (١٧٤٠-١٧٤١) - (المترجم) .

يمزق الأطفال شعورهم بجوار سرير الأب المحتضر ، عندما تكشف الأم صدرها ، وتناشد ابنها باسم الثدى الذى رعاه ، عندما يمزّق الإنسان شعره ويلقيه على جثمان صديق ، ويرفع الجثمان ويحمله إلى المحْرقة ، حيث يجمع الرماد ويضرمه في جرة يأتي إليها فى أيام محددة ليبللها بدموعه ، عندما تمزق الأرامل المشعثات وجوههن بأظافرهن . . عندما تتحول كاهنات إله الخمر باخوس وقد تسلّحن بالشمراخ ، ويتجولن فى الغابة ، ويَبْعثْن الخوف واللعنة فيمن يلتقين بهم ، أو تتعرّى نساء أخريات دون ما خجل ، ويفتحن أذرعتهن لأول قادم ويمتهن البغاء . . لا أقول إن هذه عادات حسنة ، كل ما هنالك أنها عادات شعرية [١٠] .

وعلى هذا النحو يكون مثال ديدرو الخاص بالتكثيف العاطفى والتلقائية . وهو لايجد شيئا مشتركا بين السيدات المحدّثات اللابسات التنورات والمتجملات واللوائى يحملن المناديل فى أيديهن ، وبين بطلات العالم القديم . إن بروتس وكاتيلينى وقيصر وكاتولا يتبينون أنفسهم على خشبة المسرح الفرنسية . والجمهور الحديث ينأى عن التأثيرات العاطفية العظيمة للتراجيديا اليونانية ، وهو ينأى عنها على نحو خاطىء . إن فيلوكتيتس يصيح ويئن فى جزيرته ، والأرواح المنتقمة تسير فى أعقاب الدم ، وأوديب يتساقط الدم من وجهه - هذه هى المناظر التى تأتى على هوى ديدرو [١١] . وهكذا فإنّ الشاعر الدرامى « عليه ألا يستهدف أن يصفق بيديه بعد بيت شعرى رائع ، بل عليه أن يستهدف أن يصفق عند التنهيدة العميقة التى تغادر النفس بعد كبحها بصمت طويل ، والتى

(١٠) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ٣٧٠ .

(١١) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ١١٥ - ١٦٦ .

تطلقها النفس . . وعلى الشاعر الدرامى أن يستهدف حتى الانفعال الأشد عنفا ، والذى يضع الناس كما لو كانوا على آلة تعذيب . وحينئذ تضطرب الأرواح وتتقلقل وتتقلب وتضيع : وسيشبه النظارة أولئك الذين يرون ساعة الزلزال جدران منازلهم تهتز ، ويشعرون بأن الأرض تنفتح تحت أقدامهم » (١٢) . ويشعر ديدرو بعنف تأثير روايات ريتشاردسون : « عندما أقرأ الساعات الأخيرة لهذه المخلوقة البريئة (كلاريسّا) ، فإننى أندهش دائما أن الأحجار والجدران والألواح التى أمشى عليها لم تُسْتثر ، ولم تصرخ ، ولم تشاركنى أساها » (١٣) .

إنّه يفضل الحبكات والمواقف الميلودرامية ، وهو يخطط منظر تعذيب « لوفاة سقراط » (١٤) ، وهو يكتب مسرحيات شديدة الإحكام وشديدة الصقل حافلة بالمواقف والتعقيدات المستحيلة : « المُسْنى ، ادهِشْنى ، مزِّقْنى ، اجعلنى أرتعد ، أصيح ، أهتزّ ، أغضب » (١٥) .

وديدرو غير راض عن الوسائل العادية لتحقيق التأثير العاطفى على المسرح ، فهو يعتقد أن الكلمات غير كافية ، وهو يتجادل ويقول إن الانفعال لا يتكلم بتأنق بلاغى ، ولا يزخرف مجموعة الكلام . إنه يتحدث بتردد وهو يلجأ إلى التمثيل الصامت وأداء الحركات . وهذا هو السبب الذى دفع ديدرو إلى أن يعجب بمنظر السيدة ماكبث ، وهى تسير نائمة ، وهى تفرك يديها (١٦) . إن

(١٢) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ٣١٤ .

(١٣) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٢٢٣ .

(١٤) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ٣١٤ .

(١٥) المصدر السابق ، المجلد العاشر ، ص ٤٩٩ .

(١٦) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٥٤ - ٣٥٥ ، وقارن المجلد الثانى ، ص ٣٢٢ .

الموقف عبارة عن مشاهد ، تجسيم ، إبراز ، وليس هذا مجرد كلمات . وهكذا فإن ديدرو يرحّب بالتجديد على المسرح الباريسى والتمثيل الصامت الدرامى الإيطالى ، بل إنه حتى يخطّط لسيناريو لمثل هذه التجربة [١٧] .

هذه النزعة العاطفية الطبيعية عند ديدرو تنسجم تماما مع ملامح جرى التهليل لها كتوقعات للرمزية أو الانطباعية الحديثة . وهى ترتبط بإشكالياته ضد صبغ اللغة والشعر بالصبغة العقلانية مع سمة خاصة عنده بالنزعة البدائية . وديدرو يشبه فونتنل [١٨] أو فيكو [١٩] ، وهو ينادى برأى مفاده أنه لما كان الناس الهمج أكثر تلقائية وأكثر عنفا فإنهم أكثر شعرا ، فهناك المزيد من التأجج النّارى لدى الناس الهمج عما لدى المتحضرين ، ويوجد تأجج نارى لدى العبرانيين أكثر مما لدى اليونانيين ، كما يوجد تأجج نارى عند الرومانيين أكثر مما لدى الإيطاليين أو الفرنسيين ، ويوجد تدهور دائم فى التأجج النارى والشعر يتناسب مع تقدم الروح الفلسفية . . إنّ تقدّمها الحذر هو عدو للحركة والأشخاص . وعالم الصور يمرّ مع امتداد عالم الأشياء ، ومع اختفاء أشكال التحامل المدنية والدينية ، ولا يمكن أن نتخيل مقدار الدمار الذى أحدثه هذا الأدب الرتيب للشعر . . إن الروح الفلسفية تفضى إلى أسلوب مختصر وجاف . والتعبيرات التجريدية التى تمتد إلى عدد كبير من الظواهر تنضاف وتحل محل

(١٧) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص ٤٥٨ .

(١٨) برنار فونتنل (١٦٥٧ - ١٧٥٧) : كاتب فرنسى رائد فى الدعوة للعلم والدعوة لحرية الفكر . أبرز أعماله « محاورات الموتى » (١٦٨٣) - (المترجم) .

(١٩) جيامباتستافيكو (١٦٦٨ - ١٧٤٤) : فيلسوف إيطالى ، طرح نظرية فى التاريخ ، وحاول اكتشاف وتنظيم القوانين العامة لتطور المجتمع كله . مؤلفه الرئيسى « مبادىء العلم الجديد » (١٧٢٥ ، ١٧٣٠ ، ١٧٤٤) - (المترجم) .

التعبيرات التشكيلية . . فأى نوع من الشعر تعتقدون أنه يقتضى المزيد من النار ؟ إنه القصيدة دون شك . . متى نرى النقاد والنحاة يظهرون ؟ دائما بعد عصر العبقرية والإنتاج الإلهى . . ولا توجد سوى لحظة ملائمة واحدة ، عندما تكون هناك كفاية من النار والحرية حتى يحدث الدفء ، وعندما تكون هناك كفاية من الحكم والذوق حتى تحدث الحكمة [٢٠] .

وهكذا يندّد ديدرو بهلفتيوس بسبب أسلوبه الجاف الخالى من المجاز ، وهو يفضل مونتينى المفكك السوقى [٢١] . وهو مثل فولتير يفهم أن سيرورة العقلانية قد أضرت بالشعر ، وهذا يعنى حرمان الكلمات مما نسميه ظل المعنى أكثر من حرمانها مما نسميه المعنى المحدد .

وعند ديدرو نظرية فى اللغة باعتبارها نسقا للعلامات ، فاللغة بها نزوع إلى أن تزداد تعسّفا وثباتا . اللغة الأصلية كانت طبيعية ، أى لغة العلامات غير الاصطلاحية . والشاعر هو إنسان « ينتقل من الأصوات المجردة والعامة إلى أصوات أقل تجريدا وأقل عمومية إلى أن يصل إلى عرْض حسّى ، وهو ملاذ العقل وملجأه » [٢٢] ، والعلامة الطبيعية أفضل ، فهى أكثر عينية وهى أصدق ، وكما ذهب لوك وكونديلاك ، فإن « الفكرة » وحدها – أى المعطى الحسى – هى بديهية على نحو مباشر . وهى أكثر شاعرية لأنها تستجيب مباشرة للحواس ، للتخيل البصرى . « إننا لسنا مزودين بمجرد سلسلة من المصطلحات القوية التى تعبر عن الفكرة بقوة ونُبل ، بل نحن مزوّدون بنسيج من الهيروغليفيات

(٢٠) المصدر السابق ، المجلد ١١ ، ص ١٣١ – ١٣٢ .

(٢١) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٩٠ .

(٢٢) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ٣٣٣ .

الأسرارية المكدسة الواحدة فوق الأخرى ، والتى تصور الفكر . ويمكننى أن أقول إنه بهذا المعنى كل الشعر إشارى » [٢٣] . وكما تُظهر تعليقات ديدرو المتطورة على فقرات من الشعر ، فإن « الهيروغليفية الأسرارية » و « الإشارات » لا تعنى رموزا تخفى محتوى عقليا ، بل هى تؤكد ما يمكن أن نسميه رمزية قوية وتأثيرا فسيولوجيا للوزن . « إن الشاعر واقع تحت وطأة ضرورة أن يجد تعبيرا عن العبقرية ، أن يجد تعبيرا عن سمات طبيعية وأصيلة وفريدة ، أى الصورة القوية والفعالة لصفة جزئية » [٢٤] .

ولكنّ ديدرو بدل أن يؤكد عينية الكلمة فى الفن وقوتها البصرية يوصى بظلال المعانى كوسيلة لتحقيق الغموض ، بل والالتباس بكل ما فى الكلمة من معنى ، والذى يبدو له جليلا ومثيراً : « الوضوح حقا ضرورى للإقناع : وليست له فائدة فى الإثارة . إن الوضوح مهما يكن نوعه يحطم الحماسة . أيها الشعراء : تحدثوا دون انقطاع عن الخلود واللاتناهى والاتساع والزمان والمكان والألوهية . . كونوا غامضين » [٢٥] ، « إنّ ما هو أشد غموضا هو الصالح للتعبير فى الفنون ، وهناك يكون التخيل أكثر يُسْرا » [٢٦] . « يُسراً » هذه الكلمة يجب أن تعنى هنا الحرية فى التطواف والانغماس فى لعبتها الخاصة من التداعى . ويبدو هذا عكس إحكام ماهو بصرى ، وما هو متعلق بالملامح ، وماهو خاص ، وما هو فردى ، وهذا هو ماتوصى به الصفحات السابقة .

(٢٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٧٤ .

(٢٤) المصدر السابق ، المجلد ١١ ، ص ١٩ .

(٢٥) المصدر السابق ، ١٤٧ .

(٢٦) المصدر السابق ، المجلد العاشر ، ص ٣٥٢ .

وهنا نجد تناقضا من تناقضات نظـرية ديدرو ولا يجرى التوفيق بينهما ، إلا إذا فهمنا أن كـلا المذهبين موجهان ضد مثـال اللغة العقلانية الخـالصة ، وأن كلا الجـمال البـصـرى المميـز والإعـلاء مـن شـأن الغـامض الضـبابى ، يجـرى تقديرهما لتحقيق تأثير عـاطفى . وديدرو يعمل فى اتجاه بلاغة الإحساس : إن الفكرة فى الشعر وفى الفنون بصفة عـامة لا يجب أن تظل مجرد مُعْطى حِسّىٍّ ، وبطبيعة الحـال لا يجب ان تصبح مفهوما ، بل يجب أن تـصبح عاطفة [٢٧] . إن النزعة الحسية والنزعة العاطفية تمتزجان .

غيـر أن ديدرو يندفع أكـثر : فـهو يحـاول أيضا ان يشـرح تأثير الصـور الشعرية بنظرية سـيكولوجية تقتضى شيـئا أكثر من حيوية الانطبـاعات . ففى بحـثه « حلم دالمـبيـر » (١٧٦٩ ، والذى نشـر عام ١٨٣٠) هناك إشـارات لنظرية فى التـخيل على أنه إدراك حـسى للنظائر فيـما يجاوز الـتداعى . وهو يقارن التخيل المجـازى بالاهتزازات العاطفية للأوتار فى فواصل غيـر متوقعة . وإن إبداع المجاز الأصلى وتجميع المجالات المتباعدة واستيعاب العلاقات المؤكدة تحدث من خـلال تراكم تجارب رقـيقـة ومتنوعـة إبان الحيـاة الطويلة للجـهاز العضوى . ويمـكننا القول إن الذاكرة تعمل على أنهـا شبكة معقـدة من الصور المخزونة فى ظلام المراكـز العصبـية التى تنطلق منها على نـحو غير مـتوقع ، وغالبـا لا يمكن التنبؤ بهـا ، والحدث والتـخيل يقـترنان لتقـديم أفكار لتكوين مجـازات الشاعر وفـروض العالم [٢٨] . وواضح أن ديدرو لا يميّز بين حدس

(٢٧) انظر التماثل الفريد مع آراء جوناثان إدواردز ، كما ناقشها بيرى ميلر فى « إدواردز ، لوك وبلاغة الإحساس » فى كتاب « منظورات النقد » ، بإشراف هارى ليفن (كمبردج ، ١٩٥٠) وخاصة ص ١١٧ .

(٢٨) المؤلفات ، المجلد الثانى ، ص ١٧٧ وما بعدها .

الفيلسوف وتخيل الشاعر . وهو يدافع عن التـداعيات الأصلية لدى الشاعر - كمـا هـو المتوقـع - بـالنظـرية الحسية فى المعرفـة : إن هذه التداعيات حقيـقية لأنها تحـدث فى الجهاز العضـوى للشاعـر ، ويمكن أن يشـعر بها بشـدة مفتقدة - فـى الأغلب - فى الانطبـاع الحـسى المباشـر . غـيـر أن ديدرو يقطـع هـذه التأملات ، فـيقترح أنها يمكن أن تؤسس مـوضوع كتاب ، فهو يتـرك الشاعر يتأرجح فى عـالـم التداعيـات والروابط الذاتية والمنفـصلة والداخلية . ولا يمكن استخلاص أى نظـرية للشـعر مـن هـذه الفقـرات . ويبدو أنه من المستحيل أن نوفـق بينهـا وبين الفكـرة الكلاسيـكية الجـديدة الاصطلاحـيـة عن « الأنموذج الداخلى »[٢٩] .

وديدرو - بحكم عصره ومواهبه - لم يعبأ إلا قليلا بالشعر الغنائى . لكنه فكّر - بما فيه الكفاية - فى النظْم لكى يرى الارتباط بين اللغة والشعر المجازى والتأثير الفيزيائى للصوت : محـاكاة الصوت والإيقاع والوزن ، وهو يعتقد أن إيقاع النظـم يتبع مبـاشرة « حركـة النفس » ، الإيقاع الداخلـى للعقل[٣٠] . وواضـح أن ديدرو - بمثـل هـذا الـتصـور للشعـر - فـهـم أن ترجمـة الشعـر مستحيلة على الإطلاق . وحتى أفضل ترجمة سوف تنقصها الأصوات الموحية التى تعتمـد على توزيع المقاطع الطـويلة والقصيرة والأصوات اللينة والأصوات الساكنة[٣١] .

(٢٩) انظر : إلينور م . ووكر فى محاولته غير المقنعة : « نحو فهم نظرية جمالية لديدرو » ، العدد ٣٥ (١٩٤٤) ص ٢٧٧ - ٢٨٧ .

(٣٠) المؤلفات ، المجلد ١١ ، ص ٢٦٨ .

(٣١) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٧٦ .

إن الشعر الذى يحرّك إحساسنا بالعلامات الفيزيائية لا يمكن أن ينتج إلا بالعقل المتحرك ، بالإنسان العاطفى العبقرى والشاعر ، رجل الوجدان . ويفترض ديدرو دائما الانشغال الشخصى العاطفى المكثف كمعيار للعظمة الشعرية . ولقد نقد الصورة التى رسمها سانت - لامبير [٣٢] لقصيدة « الفصول » لطومسون [٣٣] على أنها شعر أكاديمى حافل بالفن والتصميم والعقل : « إن النفس فى الأغلب - لا الفن - هى التى يجب عليها أن تحدث (التأثير) . فإذا فكّرتم فى التأثير فإنكم تكونون قد فشلتم » [٣٤] . ولا يوجد ما يمكن أن نراه أو نستشعره فى أوصاف سانت لامبير : « إن جسمه فى الريف ، لكن روحه فى المدينة . وهو لا ينتظر - على الإطلاق الهام - الطبيعة ، وقد اعتاد أن يستخدم تعبير نايون [٣٥] (قبل أن تهبط عليه الروح) ، إنه لا يسْكرِ ، لأنه هو نفسه ليس فى حالة سكر ، وهو إزاء منظر جميل يقول : « (أوه ، ياله من منظر جميل يصلح للوصف) - بدل أن يصمت ويجعل نفسه تنفذ فيه بعمق ، ثم يمسك بالقيثارة » [٣٦] . « إذن

(٣٢) جان فرانسوا سانت لامبير (١٧١٦ - ١٨٠٣) : شاعر من جماعة الموسوعة وقصيدته « الفصول » (١٧٦٩) كتبت على غرار قصيدة فصول الشاعر الإنجليزى طومسون ، وهى تصف الطبيعة من وجهة نظر رومانسية وفلسفية معا (المترجم) .

(٣٣) جيمز طومسون (١٧٠٠ - ١٧٤٨) : شاعر إنجليزى كتب قصيدته « الفصول » بين ١٧٢٦ و ١٧٣٠ ، وهى من الشعر المرسل فى أربعة كتب للفصول الأربعة وترنيمة نهائية (المترجم) .

(٣٤) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٢٤٢ .

(٣٥) جاك - أندريه نايون (١٧٣٨ - ١٨١٠) : أديب وفيلسوف فرنسى أشرف على إصدار « مقالات » مونتينىْ عام ١٨٠٢ ، وهو صديق ديدرو ، وقد نشر مؤلفاته عام ١٧٩٩ ، وكتب ذكرياته عنه (المترجم) .

(٣٦) المصدر السابق ، ص ٢٤٦ - ٢٤٧ .

ماذا ينقص سانت لامبير ؟ تنقصه نفس تعذّبه ، روح عنيفة ، تخيل حارق ، قيثارة لها عدة أوتار » [٣٧] . فالشاعر أو الفنان عند ديدرو هو شخصية تراجيدية سوداوية . « قبل أن يمسك الإنسان القلم عليه أن يرتعد عشرين مرة فى حضور الموضوع ، وأن يطير منه النوم ، وينهض فى منتصف الليل ، وأن يسرع وهو برداء النوم وبقدمين عاريين ، لكى يقذف بتخطيطاته على الورق فى ضوء مصباح ليلى » [٣٨] . هذه الأقوال هى نغمات جوته الشاب الذى يقفز من السرير فى منتصف الليل ، نغمات جماعة « العاصفة والاجتياح » ، التدفق العاطفى . إن ديدرو يقابل بين العبقرية ، التى هى « موهبة خالصة من الطبيعة » وبين الذوق [٣٩] . إن العبقرية فوق القواعد : وهى يمكن أن تحطم أى قاعدة ، بل وتحطم كل القواعد بالرغم من أن القواعد قد تكون مفيدة فى عصر التفسّخ .

فلو كان هذا هو كل ما كتبه ديدرو لكانت قد توفرت أمامنا نظرية متناسقة للعبقرية العاطفية ، والمتفرج المستثار ، والعمل الفنى المثير . غير أن هذا الهدف قد تعدل تعديلا كبيرا من جرّاء الفروض الكلاسيكية الجديدة الأساسية ، التى أصبحت مع كرّ السنين أقوى . وأفضت أخيرا إلى وضع متناقض - على الأقل فى جانب منه - مع نزعته الانفعالية العاطفية المبكرة . وحتى دعوته الشديدة التأثير لجنس أدبى جديد هو الدراما البورجوازية ، جاءت على نحو يكاد يكون شاملا فى إطار مقبول للنظرية الكلاسيكية الجديدة . ولقد أقام هرميّة من الأجناس الدرامية تبدو فيها التراجيديا العائلية ، وهى تحتل الفجوة بين التراجيديا

(٣٧) المصدر السابق ، ص ٢٥٠ .

(٣٨) المصدر السابق ، المجلد العاشر ، ص ١٤٥ .

(٣٩) المصدر السابق ، المجلد ١٢ ، ص ١٢ .

والكوميديا ، بينمـا الكوميديا الساخـرة ومسرحية العجـائب تتراجع إلى مكانة أدنى من الأجناس الثـانوية (٤٠) . وهو يندد بشـدة بالكومـيـديا التراجـيـدية باعتبارها جنسا رديئا يخلط جنسين منفصلين تماما بمقتضى حدود طبيعية : « إن الإنسان لا ينتقل من جنس درامى إلى جنس درامى آخـر بفروق ضئيلة ، لكن الإنسان يقـع فى كل خطوة فى تناقضـات ، ومن ثم تختـفى الوحدة » (٤١) . وديدرو يستهجن شكسـبير وآتواى لهذا الخليط باعتباره ذوقـا فاسدا ، وإن كان بعنف أقل عما فعل فولتير عندمـا استهجن شكسبير . إن الجنس الجديد ، أى الدراما البورجوازية تختلف عن التراجيديا فى مادة موضوعها ، وأيضا فى نغمتها ونقص العاطفة البطولية فيها . ويعتقد ديدرو أنها أيضا شىء متوسط بين الأجناس الأخرى بالنسبة للشخوص التى تعرضها . إن الكوميديا هى عن أنماط والتراجيديا هى عن أفراد . أما الدرامـا العائلية فهى عن « أحوال » ، وهو مـصطلح يشير إلى ممارسة ديدرو إدراج أنماط مـثل الخبير المالى والأديب والفيـلسوف والقاضى والمحامى والسياسى ، والناس فى علاقـاتهم الأسرية الأساسية مثل الأب والزوج والأخت والأخ (٤٢) . ويصعب أن نتـبيّن الجديد الكامن فى هذه الشـخوص ، ويصـعب على ديدرو أن يكون قـد اعتـقد أن « الحـال » يمكن أن يحل مـحل الفردية أو النمط العام ، إنه - بكل بساطة - أسلوب كـلاسيكى جديد حسن . وهو نفســه يقول إن المرء يستـطيع أن يكتب مسرحـية « عدو البـشر » (٤٣) من

(٤٠) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ١٣٥ - ١٣٦ .

(٤١) المصدر السابق ، ص ١٣٧ .

(٤٢) المصدر السابق ، ص ١٥١ .

(٤٣) مسرحية لموليير (المترجم) .

جديد كل خمسين عاما [٤٤] ، وهو اعتراف بأن النمط الكوميدى يمكن أن يكون محليـا فى الزمان والمكان . وهو يفكر بمشـقة فى أن الأبطال التراجـيديين هم أفراد تماما ، وليسوا ممثلين لأنماط .

واضح - إذن - أن الفن - أو على الأقل فـن الدراما - لا يعنـى مجـرد النزعة العاطفية ، بل هو بالأحـرى محاكاة للطبيعة ، وبطبيعـة الحال يقـصـد ديـدرو « بالطبيـعة » ما هو نمطى وكلى والتناغم المـفترض فى الطبيـعة . « إن تناغم أجمل صورة ليس إلا محاكـاة واهنة لتناغم الطبيعة » [٤٥] . وهناك فقرات عديدة وخاصة فى الكتابات المتأخـرة مثل « صالون » ١٧٦٧ ، الذى اعتنق فيه ديدرو مـفهـوم الأنموذج البـاطنى ، الذى على الفنان أن يـنسج على منواله . وهكذا يتقبلّ ديدرو طابع الأفلاطونية الجديدة فى الكلاسيكية الجديدة . وأحيانا يبدو ديدرو مثل شافتسبرى (الذى درسـه وجاءت ترجمة ديدرو لمقالته « الفضيلة والجدارة » أول منشوراته عام ١٧٤٥) أو فنمكلمان . بل يمكن لديدرو أن يقول إن الأعمال الـفنية تلحّ على عظمة الطبيـعة وقوتها ، وعظـمتها بقوة أكـبر من الطبيـعة نفـسها [٤٦] . الفـن - إذن - هو الاصطباغ بالـصبغة المثـالية ، وهذا ضمنا تبرير للطبيعة . وفى مسألة فن النحت أصبح ديدرو منخرطا فى مجادلات خاصـة بمحاكاة القدمـاء ، وعدم الرغبة فـى محاكاة العـرايا المحدثات اللواتى تحللن من طيّات الكورسيـهات وأربطة الجوارب [٤٧] وصعـوبة مجرد التوصـية

(٤٤) المصدر السابق .

(٤٥) المصدر السابق ، المجلد ١٢ ، ص ٨١ .

(٤٦) المصدر السابق ، المجلد ١١ ، ص ١٤٠ .

(٤٧) المصدر السابق ، المجلد ١٠ ، ص ١١٨ .

بمحاكاة التماثيل الكلاسيكية والطرق الممكنة ، التى يمكن للقديم أن يصل بها إلى جمال مثالى (وفى هذا السياق على الأقل يعطى ديدرو للجمال تفسيرا طبيعيا خالصا) . « إن أجمل أنموذج ، أكمل أنموذج لرجل أو امرأة هو الأنموذج الملائم بشكل رائع لكل وظائف الحياة ، قد حل فى عصر أكمل تطور دون أن يحقق أيًا منها على أى حال »[48] . وواضح أن هذا يعنى أنموذجا بيولوجيا للجمال ، امرأة لم تضع أطفالا بعد ، لكنها قادرة بأحسن ما يكون على حملهم ، إنها مثال لا يأخذ المرء بعيدا جدا فى علم الجمال . وبطبيعة الحال يوحى هذا فى الأدب بشىء مجاوز قليلا للاعتيادية والجمال المنتظم .

وأهم تطبيق لهذه « المثالية » هو محاورة ديدرو « مفارقة ما هو كوميدى » التى كتبها بين ١٧٧٠ و ١٧٧٨ ، ولكنها لم تنشر إلا عام ١٨٣٠ ، فهى تختلف على نحو لافت عن نظرياته السابقة الأكثر طبيعية ، التى بذلت محاولات لإنكار أصالتها . لكن جرى تأكيد صحتها بأسس خارجية وباطنية ، وهى تتلاءم بالفعل على نحو ممتاز مع أقواله المتناثرة العديدة ، والمنحنى العام لتطوّره[49] . والجدال الوارد فى « المفارقة الخاصة بما هو كوميدى » يشير أساسا إلى فن التمثيل ، لكن تطبيقاته على الشعر - رغم أن ديدرو نفسه لا يدرك هذا إلاّ بخفة - أبعد ما يكون عن متناول اليد . إن ديدرو يقول الآن ، إن الممثل لا يستطيع ، ولا يجب أن يتوحّد مع دوره ، ولا يجب أن يشتط بالعاطفة ، بل عليه بالأحرى أن يحاكى أنموذجا داخليا للشخصية التى شكّلها فى عقله . وهكذا

(٤٨) المصدر السابق ، المجلد ١١ ، ص ١٢ .

(٤٩) ثلاث صور مختلفة : ١٧٧٠ ، ١٧٧٣ ، ١٧٧٨ قارن تفنيد بديبه لمحاولات إنكار نسبتها لديدرو فى « دراسات نقدية » (باريس ، ١٩٠٢) ص ٨٣ - ١١٢ .

ستكون لدينا ثلاثة من هذه النماذج : الإنسان الفعلى فى الواقع ، الأنموذج الذى يتخيله الشاعر ، الأنموذج الذى يتخيلة الممثل . ويقول ديدرو الآن على نحو شديد الغرابة : « إن أنموذج الطبيعة أقل فى العظمة عن الأنموذج الذى يتصوره الشاعر ، وهذا الأنموذج بدوره أقل عظمة من ذلك الأنموذج الذى يحققه الممثل العظيم ، وهو أشدّها مبالغة » . (ولهذا هو أفضل النماذج الثلاثة) . والتعبيرات الطبيعية عن المشاعر جرى نبذها الآن . فإذا كان الممثل مزوّدا بحساسية شديدة فهو إمّا الا يمثل ، أو أن يمثل على نحو مستهجن : « إذا جار لى أن أحكى قصة محزنة فإنّ بعض الاضطرابات المجهولة سوف تنبعث في قلبى وفى رأسى ، ولسانى سوف يتملّق ، وصوتى سيتغير ، وأفكارى سوف تتفكك ، وكلامى سوف يتوقف ، إننى أفأفىء ، ودموعى تنهمر على وجنتىّ ، وأصمت » ، فيعترض المتحدث الآخر قائلا : « ولكن هذا هو ما ينجح فى المجتمع ، ولكن فى المسرح سينال الاستهجان » . « لماذا ؟ » . « لأن الجمهور لا يأتى ليرى الدموع ، بل ليسمع الأحاديث المثيرة المحركة ، لأن حقيقة الطبيعة تتصادم مع حقيقة الاقتناع . فلا النسق الدرامى ولا الفعل ، ولا حديث الشاعر نماذج مستمدة من خطبتى المختنقة المتقطعة المتحسّرة . فلا تكفى محاكاة الطبيعة . على الإنسان أن يحاكى الطبيعة الجميلة » [٥٠] . ويبدو أن الجدال قد اكتمل : فديدرو الآن يعتبر استهجان الجمهور الفرنسى فى القرن الثامن عشر محك اختبار للفن الدرامى . وكثير من الحجج والحكايات عن الممثلين ترد لتدعيم وجهة النظر هذه . وبعضها مقنع ، وإن كان هذا الإقناع قائم على ذوق فاسد : فهناك حكايات عن الممثلين الذين يقاطعون عاطفة

(٥٠) « المؤلفات » المجلد الثامن ، ص ٤١٩ - ٤٢٠ .

دورهم ، لكى يخاطبوا زمـلاءهم من الممثلين أو الجمهور ، والممثلـة المحتضرة تهمـس للممثل المُمَـدَّد بجانبهـا : « إنك تفوح منـك رائحة كريهـة » ، وهناك أخرى يحثها الجمهور على الأداء بصوت أعلى تردّ : « اهدأوا » . والممثل بعد الأداء الذى يجعل الجـمهور يذرف الدمـوع ليس حزينا ، بل هو مجـرد إنسان أتعبه المجهود الذى بذله ويريد تغـيير ردائه ويتوجه إلى السـرير . والممثل الرائع هو - إذن - الإنسان الذى يعرف - على خير ما يكون - كيف يصور العلامات الخارجية للعاطفة ، وليس الممثل الذى يتـأثر هو نفسه تأثرا عميقا . ومثل هذه العاطفة الحقيـقية لا يمكن تكرارها ، ولا يمكن أن تمتد إلا إلى دور أو دورين ، لموقف أو موقفين . ويدرك ديدرو أن ما يقـوله عن الممثل يجب أن ينطبق أيضا على الشـاعر والخطيب والفنان المصـور والموسيـقى . « إنّ الشعـراء العظام ، والممثلين العظام ، وربما - بـصفة عامـة - كل المحاكين العظام للطبـيعة مهـما يكونوا مزودين بخيال جـميل وحكم جميلة وحساسية جـميلة وذوق مؤكد هم أقل البشر حساسية . . إنهم مشغولون للغاية بالتطلع والتعرف والمحاكاة ، لكى يتأثروا بحـيوية ، وأن ينقلوا هذا إلى ما يجاوز أنفـسهم »[٥١] . وديدرو يقول عن الفن بكلمات مماثلة على نحو مدهش لكلمات وردزورث عن « الاسترجاع فى لحظات الهدوء » :

« هل ألّفت قصـيدة عن الموت عقب فـقدك لصديقك أو صـديقتك ؟ لا . . . عندما يولى الألم ، وعنـدما تفتر الحـساسيـة ، وعندما يتبـاعد المرء عن الكارثة ، وعـندما تهـدأ النفس ، وعندما يستعيد الإنسان السعادة الماضية . . . عندما تتـوحد الذاكرة مع الخـيال ، يمكن للإنسان أن يتـكلم على نحو رائع .

(٥١) المصدر السابق ، ص ٣٦٨ .

يقول المرء إن الإنسان يبكى ، لكن لا يعود الإنسان يبكى عندما يطارد شيئا مدهشا يتمنّاه . . . عندما يكون الإنسان مشغولا بجعل النظم متناغما ، عندما تتدفق الدموع ، يسقط القلم من يد الإنسان ، ويستسلم للشعور ، ويتوقف عن التأليف » (٥٢) .

الآن يدرك ديدرو أن الممثل لا يكف عن أن يكون شخصا مُفْردا ، ولا يتحوّل إلى الشخصية التى يمثلها . إنّ ما يحدث هو شىء أشبه بتحوّل الشخصية : « فى هذه اللحظة فإن هذه الشخصية تكون مزدوجة : كليرون الصغيرة وأجربينا العظيمة » (٥٣) . ويدرك ديدرو الآن أيضا أن شخوص خشبة المسرح ، الممثلات لكليوباترا وميروب وأجربينا وسيناس لسْن شخصيات تاريخية ، بل لسْن شخصيات على الإطلاق ، بل هن « الأطياف الخيالية للشعر : إننى ألحّ فى القول : إنهن أطياف للشخصية الجزئية لهذا الشاعر أو ذاك » (٥٤) . إن المسرح قائم على قناعة قديمة ، على صياغة قال بها أسخيلوس : « بروتوكول عمره ثلاثة آلاف سنة » (٥٥) .

لقد تغيّر أيضا رأى ديدرو عن تأثير الفن ، فلم يعد يتكلم عن التأثيرات العاطفية العنيفة ، وإدخال المشاهدين فى العذاب ، وتحطيم عالمهم كما لو كان هناك زلزال . بل هو بالأحرى يحلم حتى بسذاجة بجزيرة سعيدة - لامبدوزا بين تونس وصقلية - منتقاة ، حيث تمثل التراجيديات والكوميديات فى

(٥٢) المصدر السابق ، ص ٢٨٦ .

(٥٣) المصدر السابق ، ص ٣٦٧ .

(٥٤) المصدر السابق ، ص ٣٧٢ .

(٥٥) المصدر السابق .

الأعياد ، ويصبح الممثلون وُعّاظاً عظاما للأخلاق [٥٦] . وهو لديه توقعات عالية بالنسبة للتأثير الخلقى المباشر على المسرح : « إن الجزء الخلقى من قائمة المسرح الرئيسية هو المكان الوحيد الذى تختلط فيه دموع الفاضل والشرّير . هنا يصبح الشرير ساخطا تجاه المظالم التى ارتكبها هو نفسه ، ويشعر بالشفقة تجاه الشر الذى فعله هو نفسه ، ويغضب من الإنسان الذى يشبه شخصه . . . إنّ الشرير يترك دوره وهو أقل ميلا لارتكاب الشر » [٥٧] . غير أن ديدرو أصبح فيما بعد شكاكا أكثر بالنسبة للتأثير الخلقى المباشر على المسرح : « هناك فى المسرح : أنا رحْب الصدر ، عادل ، شفوق ، لأننى أستطيع أن أكون هكذا بدون نتائج مترتبة عليه » [٥٨] . ومن المؤكد أن هذه التصريحات المتأخرة تظهر فهما أكبر لطبيعة الفن وطبيعة العملية الإبداعية وتأثيرات الفن عن كتاباته السابقة الأكثر تأثيرا والحافلة بالانفعالية والعطافية الموجودة فى العصر .

وهناك شىء يجب أن يقال عن نقده التطبيقى وتصنيفه للمؤلفين الرئيسيين وميوله وأذواقه ، ولا يمكن وصفه بأنّه ناقد خصب أو حريص بالنسبة للمؤلفين الأفراد ، كما لا يمكن أن تعُد آراؤه عن تاريخ الأدب بصفة خاصة جديدة أو مثيرة . فهو بالنسبة للقديم يتخذ موقفا وسطا معقولا . وهو يستهجن التملّق الشامل للقديم ، ومن ثم يبدو أنه يؤازر المحدثين فى « النزاع » . لكنه لا يفعل هذا إلا مؤقتا جدا على أسس عامة . وهو بالفعل يعجب بعديد من القدماء إعجابا حميمًا : « عندما أفضل هوميروس على فرجيل ، وأفضل

(٥٦) المصدر السابق ، المجلد ٧ ، ص ١٠٨ – ١٠٩ .

(٥٧) المصدر السابق ، ص ٣١٢ .

(٥٨) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٣٩٢ .

فرجيل على تاسو ، وأفضل تاسو على ملتون ، وأفضل ملتون على فولتير أو كاموش ، فإنّ الأمر ليس أمر تواريخ على الإطلاق . وأستطيع أن أدلى بدواعيَّ ومبرراتى »[٥٩] وهو يرفض الاتهام بالهوس بالقديم ، لكنه بالفعل يلح تماما على ضرورة معرفة القديم ، فلا يوجد امتياز فى الذوق بدون معرفة اليونانيين واللاتينيين ، ويدرك الإنسان سهولة المؤلف الحديث الذى لا يعرف القدماء . وديدرو نفسه قد قرأ اليونانية واللاتينية قراءة جيدة . وهو يؤكد قيمة المعرفة والنزعة الموسوعية بالنسبة للشاعر ، وهو فى نقص لشعر الزخرفة اللفظية فى عصره يحتج بأنّ الشعراء المحدثين « بسبب نقل معرفتهم لا يغنّون شيئا سوى تفاهات منغمة » . وبالرغم من أن الطبيعة هى مصدر الجمال كله ، لا يزال القدماء هم الذين زودونا بأعظم نماذج الفن .

وهوميروس ينال من ديدرو أعظم ثناء . فهو عنده يختلف عن كل الشعراء الآخرين ، لأنه يتحدث لغة الشعر ، كما لو كانت لغته هو ، وكل الشعراء الآخرين بالمقارنة به يتلفظون انطلاقا من نزعة أكاديمية . ويمضى ديدرو قُدُمًا فى الدفاع عن هوميروس ضد عديد من المنتقصين من قدره من السائرين فى أعقاب بايل[٦٠] . إنه يتقبل أبطال هوميروس ، ويتقبل عاداته ولغته وتقنيته فى الوصف . وهو مثل لسّنج يفرز مادحا فقرة فى « الإلياذة » ليس فيها وصف جمال هيلين ، بل يوحى بجمالها من خلال تأثيرها على عواجيز طروادة[٦١] .

وفرجيل أيضا عظيم للغاية ، لكنه ليس فى عظمة هوميروس . وديدرو

(٥٩) « مراسلات مستجدة » المجلد الأول ، ص ٣٠٤ .

(٦٠) المؤلفات ، المجلد الثالث ، ص ٤٤٤ .

(٦١) المصدر السابق ، المجلد ١٨ ، ص ١٠٩ ، المجلد ١١ ، ص ٣٢٨ .

يعجب بصفة خاصة ، بـ « القصيدة الزراعية » [٦٢] . وهو يعجب بهوراس ويعتقد أن كتابه « فن الشعر » هو عمل من أعمال العبقرية ، وهو يفضل بمراحل « فن الشعر » لبوالو الذى يبدو فى نظره مجرد عمل من أعمال الذوق السليم [٦٣] . وهو يمتدح تاستوس [٦٤] على أنه رامبرانت الأدب ، ويعجب بلوكريشوس [٦٥] بسبب خياله ، لكنه ينتقده بسبب « أسلوبه الجاف والمشوش » [٦٦] .

لقد تأثر ديدرو أبلغ تأثر وأعمقه بالتراجيديا اليونانية . وهو يعجب بأسخيلوس باعتباره « عملاقا وملحميا » ، « جليلا » ، خاصة فى مسرحية « الصافحات » لأسخيلوس ، التى يرجع إليها دائما عندما يريد مثالا على الفن التراجيدى المثير . ومسرحية « فيلوكتيتيس » لسوفوكليس هى بالنسبة إليه الرائعة الكاملة : « لا يستطيع المرء أن يضيف كلمة أو يحذف كلمة » [٦٧] . لكنه - وهذا ما يدعو إلى الدهشة - يبدى برودا تجاه إيوريبيدس . إنه ينشد - دائما - التراجيديا اليونانية كأنموذج للتراجيديا الحديثة ، خاصة الإعلاء من شأن بساطة

(٦٢) رسائل إلى صوفيا فولان ، المجلد الثالث ، ص ٢٧٦ (المؤلف) .

والقصيدة الزراعية هى قصيدة تعليمية كتبها فرجيل فى أربعة كتب عن الزراعة والعناية بالحيوانات المستأنسة وتربية النحل . (المترجم) .

(٦٣) « رسائل مستجدة » ، المجلد الأول ، ص ٣٠٤ وما بعدها ، قارن : « لديدرو وهوراس » فى إ . ر . كورتيوس : « الأدب الأوربى والعصور الوسطى اللاتينية » (برلين ، ١٩٤٨) ص ٥٥٦ - ٥٦٤ .

(٦٤) كورنليوس باستوس (حوالى ٦ - ١٢٠) : خطيب وسياسى ومؤرخ رومانى اشتهر بالخطابة وأعظم أعماله كتابه « التاريخ » ، وله « محاورة فى الخطابة » . (المترجم) .

(٦٥) لوكرشوس (حوالى ١٠٠ ق م - ٥٣ ق . م) : شاعر رومانى تلميذ الفيلسوف أبيقور ، وقد انتحر فى لحظة جنون بسبب أكسير حب أعطته إياه زوجته - أشهر أعماله « فى الطبيعة » (المترجم) .

(٦٦) عن تاستوس ، « المؤلفات ، المجلد ١٢ ، ص ١٠٥ ، « عن لوكرشوس » المجلد ٧ ص ، ٣٥ .

(٦٧) جيلو : دنيس ديدرو ، ص ٢٤٧ .

حدّتها بالمقارنة مع المكائد المعقدة فى التراجيديا الفرنسية . ولدى ديدرو أيضا إلمام بالتضمينات الاجتماعية للتراجيديا اليونانية : إنه يقارن بين المكان العام الكبير لخشبة المسرح الأثينى وبين الأركان المظلمة الصغيرة فى المسارح الحديثة ، حيث لا يتجمع سوى بضع مئات من الناس ، وهو يروى قصة إنسان ظن أنّ المسرح الباريسى سجن [٦٨] . والتأثيرات العظيمة مثل تلك التى على خشبة المسرح اليونانية نحن فى أمسّ الحاجة إليها ، غير أن ديدرو يدرك أننا « نحتاج إلى مثل هذا الجنس من المؤلفين والممثلين والمسرح والجمهور إنْ أمكن » [٦٩] . وديدرو ينتمى إلى العديد من نقاد القرن الثامن عشر ، الذين توقعوا شيئا مثل إعادة وحدة الفنون - إعادة وحدة الرقص والتمثيل الصامت ورسم خشبة المسرح والموسيقى والشعر - ورأى إنجازا جزئيا لمثاله فى الأوبرا الإيطالية . وعلى نحو استيعابى كان ديدرو متحمّسا لترنس [٧٠] . إن ترنس يصور الحياة الأسرية ، وهو مثير للشفقة ، بل هو بورجوازى . وليس لديه شىء من عنف أريستوفانس وغلوّه أوحتى موليير . وقد أثنى عليه « لأنه توفرت له ربّة شعر أكثر هدوءاً وحلاوة » [٧١] . وأول منظر فى مسرحية « أندريا » يبدو لديدرو أنه لا يوجد أى شىء حتى عند موليير يمكن أن يتفوقَ عليه . وهو يمدح ترجمة كولمان لترنس إلى الإنجليزية ، وهو يأمل أن يلقّن الإنجليز درسا فى الحقيقة ،

(٦٨) المؤلفات ، المجلد السابع ، ص ١٢٤ .

(٦٩) المصدر السابق ، ص ١١٨ .

(٧٠) ترنس (حوالى ١٩٠ ق . م - ١٥٩ ق . م) : شاعر كوميدى رومانى من سكان أفريقيا . له ست كوميديات . (المترجم) .

(٧١) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٢٣٢ .

وفى وحدة التصميم ، وفى الإحكام ، فهو قد يعلمهم كيف يمكنهم أن يتجنبوا التهور لدى فانبرو [٧٢] ووتشرلى وكونجريف [٧٣] وإذا قارنا أريستوفانس بترنس فإنه لن يكون سوى « مهّـرج » صالح للحكومة الأثينية [٧٤] . أما بلوتوس فلم يرق لديدرو إطلاقا .

ووجهة نظر ديدرو تجاه الأدب الفرنسى الكلاسيكى غامضة نوعا ما . فهو يعارض عدة صفات فى التراجيديـا والكوميديا الفرنسيتين ، لكنه لا يستطيع أن يحجب إعـجابه عن مـؤلفيه العظام أو يـكبح الشعور بأن القـرن السابع عـشر سوف يشار إليه على أنه العـصر الكلاسيكى للأدب الفرنسى [٧٥] . وهو يمدح كورنى على أنه جليل ، لكنه متفاوت . ولـم يعدد سوى ثمان أو تسع مسرحيات ممتازة حـقا . غير أنه اسـتهجن الملامح الزخرفـية المبرقشـة عند كورنى . « إن كورنى يكاد يكون دائما فى مـدريد ، وليس فى روما » . وراسين « ربما يكون أعظم الشعراء قاطبة على الإطلاق » [٧٦] وأكثرهـم كمالا ، وأكـثر كتاب العالم أجمع نقاء [٧٧] . وديدرو - مثل فولتـير - يكيل أعظم ثناء للّحن السارى فى

(٧٢) جون فانبرو (١٦٦٤ - ١٧٢٦) كاتب درامى ومهندس بريطانى . كما أنه كتب الكوميديا . وقد بنى قلعة هووارد (١٦٩٩- ١٧٢٦) . (المترجم) .

(٧٣) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٢٣٧ .

(٧٤) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٤٨٢ .

(٧٥) أنظر جيلو ، ص ٣٩٢ .

(٧٦) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ١٥ .

(٧٧) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ٣٦٦ .

لغة راسين ونظمه [٧٨] إن شعره حافل بالهيروغلوفيات الرمزية البارعة . وفولتير مفـضل عنده - بطبيعة الحـال - ولكن لأسباب مـدهشة . فديدرو يعتـقد أنه الأكثـر أصالة فى مكائده ومـسرحيـاته الهزليـة ، وهو يدافع عن هذه الملامح الهزلية مقابل قيود بوالو وفانيلو . وهو يميّز مسرحية (طرطوف) لموليير بسبب البراعة التى تم بها تدبير الحدث ، وزيادة على ذلك يرى أنها مـحتملة وطبيعية على نحو كامل .

ويبـدى ديدرو اهتـمـاما كـبيـرا بالأدب الإنجليزى وخـاصة شـكسـبيـر وريتشارد سون ، كما يبدى إعجابه - بطبيعة الحال - بالدراما العائلية الإنجليزية ، التى سبقت إصـلاحاته هو للمسرح الفرنسى . وهـناك ملاحظات عن الكتاب الإنجليز : ملتون وسويفت وبوب ويـونج ، لكنهم غير مميزين [٧٩] . وديدرو يرى شكسبير بعيون أكثر تعاطفا مما فعل فولتير ، وإن كان ديدرو لا يزال يعتبره أساسا طبيعيا وفجًّا وعبقريا بلا ذوْق . وهو فى فـقرة عجيبة يحتج ضد فكرة أن الإنسان لا يمكن أن يجد أصالة شكسبير إلا فى فقراته الجليلة . وتكمن عظمة شكسبير بالأحرى فى الخليط الغـريب المهم الفريد لأفضل مـا فى الذوق وأسوأه [٨٠] . وهو يندد بالكوميديا التراجيدية ، لكنه يميل إلى المناظر الكوميدية عند شكسبير والتى يعتقد أنهـا تظهر ذوقا بسيطا [٨١] . وبصفة إجمـالية لا يجب أن يصدمنا عنف شكسبير على الإطلاق أكثر ممـا يصدمنا شجن هوميروس أو مرأى أوديب

(٧٨) المصدر السابق ، المجلد ١٩ ، ص ٣٩٦ .

(٧٩) قارن المصدر السابق ، المجلد ١٥ ص ١٤٧ ، المجلد الثانى ، ص ٨٥ ، المجلد ١٦ ، ص ٣٦٢ .

(٨٠) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٣٢١ .

(٨١) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ٣٧٤ .

وأنينه . وهو يسأل الشعراء الفرنسيين - متهكّما - ما إذا كانوا يكتبون لأمة رقيقة غامضة لا تتمتع إلاّ بمراثى راسين الرقيقة المؤثرة ، والتى يؤذيها قصّابو شكسبير ، وما إذا كانوا يكتبون لنفوس ضعيفة للغاية ، حتى إنّها تؤيد الصدمات العنيفة (٨٢) ، « عند شكسبير يشعّ الجليل والعبقرية مثل البرق فى ليلة طويلة ، غير أن راسين جميل دائما » ، وهوميروس حافل بالعبقرية ، وفرجيل حافل بالأناقة (٨٣) . لكن شكسبير هو ممثل لمعظم وقاحة العصر الوسيط . « إنه لن يقارن بأبوللو أوف بلفدير أو جلاديتور أو أنتينوس أو هرقل جليكون ، بل يقارن - بالأحرى - بسانت كريستوفر أوف نوتر دام ، إنه تمثال هلامى ، منحوت بفجاجة ، نستطيع نحن جميعا أن نمر من بين ساقيه دون أن تمسّ جبهتنا أعضاءه المخجلة (٨٤) .

ويبدى ديدرو أعظم حماس لريتشاردسون فى التكريم الشهير (١٧٦١) ، وأيضا فى الرسائل الخاصة لخليلته صوفيا فولان . إن ريتشاردسون صادق بالنسبة للحياة ، وهو ذو نزعة خلقية ينصاع للأعمال الفاضلة ، وهو كامل . « كمْ شعرت بالارتياح والعدل ، وكم شعرت بالرضا الذاتى بعد أن قرأت كتبك : لقد شعرت كما يحسّ الإنسان بعد يوم من الراحة » (٨٥) . « وكلما ازداد العقل نُبلا » ازداد الذوق تهذيبا ونقاء ، وازدادت معرفة المرء بالطبيعة الإنسانية

(٨٢) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص ٢٩٢ .

(٨٣) المصدر السابق ، المجلد الخامس عشر ، ص ٣٧ .

(٨٤) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص ٢٨٤ .

(٨٥) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٢١٣ .

وازدادت محبته للحقيقة ، وازداد تقديره لأعمال ريتشاردسون »[٨٦] ويقارن ديدرو روايات ريتشاردسون بالإنجيل : « منذ أن عرفت هذه الروايات استخدمتها كمحك اختبار ، وعندما لا تنال تقديرا فإننى أعرف بأى تقدير أقيّم مثل هؤلاء الأشخاص »[٨٧] . « أوه ! يا ريتشاردسون ، إذا لم تكن قد نلت إبّان حياتك كل البدع التى تستحقها ، فكم تكون عظمة شهرتك بين خلفائنا عندما يرونك من على بُعْد مساو للمسافة التى تفصلنا عن هوميروس . فَمَنْ مِن البشر ساعتها سوف يجرؤ على أن يحذف سطرا من عملك الجليل ؟ »[٨٨] وعندما انتقدت إحدى السيدات كلاريسا بطلة رواية ريتشاردسون التى كانت موهبتها الرئيسية قائمة فى مجرد صياغة العبارات الجميلة ، أصبح ديدرو ساخطا : « يجب أن أعترف بأننى أعد من اللعنة الكبرى التفكير والشعور على هذا النحو : إنه أمْرٌ جَلَلٌ ، حتى إننى أفضل بالأحرى أن تموت ابنتى فى التوّ بين ذراعى ، على أن أعرف أنها يمكن أن تكون على هذا النحو من المرض : ابنتى – نعم . إننى أقول هذا متعمّدا ، ولن أتراجع عن هذا »[٨٩] . ويبدو ذلك اليوم جنونا شديدا من « الحساسية » . ونستطيع أن نفهم على نحو أشد سهولة لماذا رأى ديدرو « شظايا أشكال الجمال الجليلة » فى رواية « التاجر اللندنى » للروائى ليللّو ، وأحب رواية « المقامر » لإدواردمور ؟ وعندما رآها فى الترجمة الفرنسية أثنى على « الآنسة سارة سامسون » ، لما فيها من نَسْج .

(٨٦) المصدر السابق ، ص ٢١٦ .

(٨٧) المصدر السابق ، ص ٢٢٢ .

(٨٨) المصدر السابق ، ص ٢٢٦ .

(٨٩) المصدر السابق ، ص ٢٢٤ .

ونحن إذْ نقوم بعـملية مسح لعمل ديدرو النقـدى يصعب ألا نكون ظالمين بالنسبة لثراء اقـتراحاته وكثرة فقراته وأفكاره ومعـتقداته ، لأن الإنسان لا يملك إلا أن يرى أن ديدرو رجل واقع بين عالمين ، وغير قادر على أن يختار بينهما . يمكن للإنسـان أن يقرأ عنده توقعـات النزعة الطبـيعيـة البورجـوارية فى القرن التاسع عـشر ، ويمكن للإنسـان أن يرى فى فقرات قليلـة توقعات التـصورات الرمزية للشعر . ويصعب إنكار الرومانسية العاطفـية والنزعة العاطفية نفسها ، ولكن مما يدعو للدهشـة أن بعض جمل نقده يرد عندما يدير ظهـره للماضى ، ويتمسّك بشدة بحقـائق معينة خاصة بالمعتقد الكلاسيكى الجـديد : لاشخصية الفنان ، المثال الداخلى ، « الأنموذج الداخلى » ، التشكيل المتعمد لعمل الفنان – وفى هذا المجـال يتـوازى تطور ديدرو مع تطـور الألمانيين العظيـمين جـوته وشيلر ، اللذين بعد شبـاب النزوة الانفعالية الرومانسية ، أعادا صيـاغة المعتقد الكلاسيكى الجديد فى إطار متّزن من النزعة القطعية الجازمة القديمة .

المصادر والمراجع

Diderot is quoted from the standard ed.: Œuvres complétes, ed. J. Assézat and M. Tourneux, 20 vols. Paris, 1875-97. A convenient collection is Œuvres, ed. André Billy in Collection La Oléiade, Paris, 1946. See also Writings on the Theatre (In French), ed. F. G. Green, Cambridge, 1936. Some quotations are from Correspondance inédite, ed. A. Bablon, 2 vols. Paris, 1931; also, Lettres á Sophie Volland, ed. A. Babelon, 3 vols. Paris, 1930.

The fullest discussions of Diderot's criticism and aesthetics are Hubert Gillot, "Les idées littéraires," in Denis Diderot (Paris, 1937), pp. 191-267; Wladyslaw Folklerski, Entre le classicisme et le romantisme (Cracow, 1925), pp. 355 - 516; Yvon Belaval, L'Esthétique sans paradoxe de Diderot, paris, 1950 (who tries to force unity on Diderot); and Lester G. Crocker, Two Diderot Studies: Ethics and Rsthetics, Baltimore, 1952 (containing "Subjectivism and Objectivism in Diderot's Esthetics").

A ggos general book is still karl Rosenkranz, Diderots Leben und Werks, 2 vols. Leipzig, 1866. An important study is Leo Spitzer, "The Stule of Diderot," in Linguistics and Literary History : Essays in Stylistics)Princeton, 1948), pp. 135-91. Eric M. Steel, Diderot,s Imagery (New York, 1947) contains the chapter "Diderot's Theory of Imagery."

The following articles and essays discuss some of Diderot's ideas from diverent points of vies :

Anne-Maride de Comaille, "Diderot et le sumbole littéraire," in Didero;

Studies, ed. Otis E. Fellows and Norman L. Torrey (Syracuse, 1950), pp. 94-120.

Herbert Dieckmann, "Diderot's Conception of Genius," JHI, 2 (1941), 151-82.

Herbert Dieckmann, "Zur Interpretation Diderots," Romanische Forschungen, 53 (1939(, 47-82.

Margaret Gilman, "The poet According to Diderot," RR, 37 (1946).

37-54.

L. G. Krakeur, "Aspects of Diderot,s Aestheric Theory," RR, 30 (1939).

244-59.

J.J. Mayoux, "Diderot and the Technique of Modern Literature," MLR, 31 (1936), 518-31.

Felix Vexler, Studies in Diderot's Esthetic Naturalism, New York, 1922.

Eleanor M. Walker, "Towards an Understanding of Diderot's Estheric Theory," RR, 35 (1944), 277-87.

(٤)

النقاد الفرنسيون الآخـرون

من الواضح أن أكثر الشخصيات أهمية فى النقد الأدبى والنظرية الأدبية فى فرنسا فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر كانت فولتير وديدرو . والكاتب الثالث الأكثر شهرة هو جان جاك روسو (١٧١٢ - ١٧٧٨) وعلى الرغم من أهميته الهائلة فى التاريخ العام للأدب والأفكار ، فإنه لا يكاد يكون ناقدا أدبيا بالمعنى الدقيق للكلمة . وعمله الصورى الوحيد فى النقد الأدبى هو « رسالة إلى دالمبير عن المشاهد » (١٧٥٨) ، وهو هجوم على اقتراح دالمبير للسماح بإقامة مسرح فى جنيف . وهذا العمل مؤلف أخلاقى للغاية حاول فيه روسو أن يطرح فكرة أن الدراما قد تكون ممتازة للباريسيين الفاسدين ، لكنها ستفسد أهل جنيف الأتقياء . وهو يدنو من الترسانة الكلية للجدال الموجه ضد المسرح الذى استمر لعدة قرون على يد أصحاب النزعة التطهرية [1] ، سواء الكاثوليك أو أتباع كالفن . وهو ينجح بشكل مثير ضد عادات الممثلات الفاسقة والنتائج الاقتصادية السيئة لبيع تذاكر المسرح وانتشار الترف والابتذال ، وما إلى ذلك . ويلوح أن الجدال برمّته ذو أهمية واهنة أو حتى مهم اليوم . والنقد الشهير لمسرحية « عدو البشر » ، لموليير التى آزر روسّو فيها جانب السست ، اقترح إعادة كتابة المسرحية من جديد كاملة . وواضح أن روسو يرى نفسه على أنه « عدو البشر » ، وهو يريد لموليير أن يبرره عند كل نقطة . إنه نقد سيء يخلط ما بين الحياة والفن ، ويخلط بين السست عند موليير ، وبين نمط إنسانى مفترض . ومن الناحية المنطقية فإن النزعة الأخلاقية الصارمة عند رسو متناقضة مع اعترافه المتكرر بأن كل مجتمع له الفن الذى يريده ، ويحتاج إليه ،

(١) فى رواية موليير « عدو البشر » . (المترجم) .

يقول روسو : « إن المؤلف الذى يريد أن يجرح الذوق العام سرعان ما يكتب لنفسه فحسب »[٢] . وكان سوفوكليس سيفشل فوق خشبة المسرح الفرنسية ، لأننا « لانستطيع أن نضع أنفسنا فى مكان أناس لا يشبهوننا » . ويضيف قائلا : إن الدراما « تعزز الطابع القومى ، وتزيد الميول الطبيعية ، وتعطى طاقة جديدة لكل انفعالاتنا »[٣] . وبجانب هذا يصارع النتيجة التى توصل إليها هو بتقليل التأثير العاطفى والخلقى للمسرح . وهو يشك فى أن الانفعالات يمكن أن تتطهر بأى طريقة أخرى غير العقل . ويعترض على الفكرة القائلة إن الانفعالات الخاصة وحدها يمكن أن تستثار عن طريق التمثيلية . يقول روسو : « ألا تعرفون أن كل الانفعالات أخوات ، وأن انفعالا واحدا يكفى لاستثارة آلاف الانفعالات ، وأن محاربة انفعال بانفعال آخر ليس إلا وسيلة لجعل القلب يشك أكثر فيها جميعا ؟ »[٤] وهو يشجب الشفقة التى تستثيرها خشبة المسرح ، وخاصة الدراما العاطفية فى القرن الثامن عشر : « إنها عاطفة عابرة غير مجدية لا تدوم أكثر من الوهم الذى أنتجها . إنها شفقة عقيمة لا تسبب إطلاقا فى أدنى فعل للإنسانية »[٥] . لكن - حينئذ - وبطبيعة الحال - فإنّ سخطه على دالمبير يبدو خارج الموضوع : فجنيف على الرغم من أن بها مسرحا ليست غارقة فى الخطيئة .

والاقتراح الشخصى لروسو لتشجيع المشاهد الخارجية ، حيث يمكن للنظارة

(٢) « رسالة إلى السيد دالمبير » ، إشراف م . فوش ، ص ٢٤ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٢٥ .

(٤) المصدر السابق ، ص ٢٧ .

(٥) المصدر السابق ، ص ٣٢ .

أن يكونوا ممثلين ، قد هلل له رومان رولان [٦] كاستباق لدعوته إلى مسرح الشعب [٧] . ومن الناحية الفعلية لم يعرض روسو سوى اقتراحات ساذجة عن احتفالات عيد العمال ، والمسابقات الرياضية ، وحفلات الرقص الشعبى المهيبة ، وإعادة توحيد المواطنين المبعثرين فى الخارج : كل الاجتماعات ، حيث فُقدت رؤية أى نشاط أو عرض فنى . لقد أراد أن يسهّل الزيجات ، ويقلل الغزليات السرية ، ويزيد توقير المسنين ، ولا يشجّع الفن .

ولا تكمن أهمية روسو للنقد الأدبى فى رعيه التطهيرى لخشبة المسرح ، ولا تكمن فى إدراكه لنسبية الذوق ، كما لا تكمن فى الحط من شأن النزعة العاطفية فى الدراما ، بل فى الدافع العام الذى أعطاه للنظرية البدائية للشعر ، ولكل تاريخ المجتمع « القائم على الحدس » . ويحتوى كتابه « مقال عن أصل اللغات » (١٧٤٩) - بصفة خاصة - على أصداء آراء شائعة منذ فيكو وبلاكول عن الطبيعة المجازية للشعر القديم ، وعلى أسبقية الشعر على النثر [٨] . ولتحديد ماساهم به روسو فى النقد بهجومه على الحضارة وإعلائه من شأن الفردية والخيال والاستغراق فى التفكير الحالم وبصيرته فى الارتباط بين الإنسان والطبيعة ، فإن الأمر يعد مهمة تكاد تكون مستحيلة ، وهى تندمج فى التاريخ العام للأقطار .

(٦) رومان رولان (١٨٦٦ - ١٩٤٤) : مؤرخ وناقد موسيقى وروائى وكاتب درامى فرنسى . له رواية « جان كريستوف » . (المترجم) .

(٧) رومان رولان : « مسرح الشعب » ، باريس ، ١٩٠٤ .

(٨) وخاصة الفصلين الثالث والرابع فى « المؤلفات الكاملة » (باريس ، ١٨٢٤) الجزء الثانى ، ص ٤٢٤ ، وما بعدها . نوستوليكو لينى : « نظرية اللغة عند جيامباتيستا فيكو وروسو » مجلة الأدب المقارن ، العدد العاشر (١٩٣٠) ص ٢٩٢ - ٢٩٨ ، وهو يحاول أن يوضح أن روسو يمكن أن يكون قد عرف كتاب « العلم الجديد » لروسو ، لكن الأفكار الرئيسية تكون قد صدرت فى أى عدد من المراجع ، على سبيل المثال : بلاكول ، ووربورتون ، كونديلاك .

وبصرف النظر تماما عن الفلسفات الثلاث يأتى بوفون [٩] (جورج لوى لوكلرك ، كونت دى بوفون ١٧٠٧ - ١٧٨٨) ذو النزعة الطبيعية ، والذى سيتم تذكره دائما فى تاريخ النقد بفضل كتابة « مقال عن الأسلوب » (١٧٥٣) . إنه حجة عالم قدمها من أجل الأفكار والدواعى ، وهو شئ لا يستدعى - فحسب - الأذن ويشغل العيون ، بل يلعب أيضا على النفس ، ويمس القلب وهو يتحدث إلى العقل . واضح أن بوفون يريد المادة لا الإبداع أو البلاغة ، فهو يرى أن الإنسان يجب عليه أن يملك موضوعه حتى يؤلف كتابة رائعة إن الكتابة الجيدة هى تفكير جيد . لكن يبدو أن هذا التأكيد ينحرف عندما يفكر بوفون فى أن الأعمال المكتوبة جيدا هى وحدها التى تنتقل إلى الأخلاف . عندما تتقادم فى التو الاكتشافات الجديدة والحقائق الجديدة التى تشكل معظم الكتب العلمية : « هذه الأشياء هى خارج الإنسان ، الأسلوب هو الإنسان نفسه ، هذه هى العبارة التى يجرى اقتباسها مرارا سواء كانت خطأ أو خارج السياق ، وهذا لا يتضمن تبرير فردية الأسلوب ، ولا حتى فردية ملامح الأسلوب ؛ ولا يعنى هذا أن الإنسان الكلى يجرى التعبير عنه فى الأسلوب ، بل الأسلوب هو بالأحرى فضيلة عقلية خالصة عند بوفون ؛ إنه الترتيب والاستمرارية والتطور المعقول ؛ إنه العنصر الإنسانى ، إنه عقل الإنسان الذى يرتب الأفكار ويوصلها . ومثال بوفون هو الأسلوب الجليل العظيم المفرد الكلى ، والعام وغير الشخصى ، إن بوفون ممثل متأخر للمثال الديكارتى ، لا مجرد كاتب يوحى بالناحية الشخصية [١٠] .

(٩) جورج لوى بوفون (١٧٠٧ - ١٧٨٨) : عالم طبيعى فرنسى ، مدير حدائق الملك والمتحف الملكى (١٧٣٩) قُبل فى الأكاديمية الفرنسية عام ١٧٥٣ ، وكان خطابه الافتتاحى الشهير عن « مقال عن الأسلوب » ، وقد ألف مع آخرين « التاريخ الطبيعى » فى ٤٤ مجلدا ، صدرت ما بين ١٧٤٩ و ١٨٠٤ (المترجم) .

(١٠) يجرى مناقشة هذا باستفاضة فى إميل كرانتز : « مقال فى علم الجمال عند ديكارت » (باريس ، ١٨٨٢) ، ٢٤٢-٢٥٩ .

لقد كان لفولتير - عـادة - أتباع محدودون فى النقد الأدبى . ومن هؤلاء اثنان منسقان ذوا تأثير هائل ، وهما مشيعان لذوق العصر ، كما أنهما متميزان بشكل كبير ، ولهذا فهما يستحقان تناولا مفصلا ، أولاهما : جان فرنسوا مارمونتل (١٧٢٣-١٧٩٩) ، وج . ف . لا هارب . لقـد كتب مـارمـونتل كتـابا من جزءين هو « الشعر الفـرنسى » (١٧٠٣) وساهم بمعظم المقالات عن النظرية الأدبية فى « الموسوعة » ، وقد جمعت هذه المقالات تحت عنوان : « عناصر الأدب » (١٧٨٧) ، وغالبا أعـيد طـبعها حتى فى القـرن التاسـع عشر ، وقد اهتم « قاموس الشعر » (١٨٢٧) القـيم ، الذى أعده الروسى أوستولوبوس اهتمـاما شديدا بمارمونتل [١١] ، ويهدف مارمونتل إلى تحالف بين فن الشعر والعلم . إنه يزعم أن فن الشعر عنده استنباطى وتـاريخى ، إنه تطبيق لمناهج فرنسيس بيكون وديكارت على الأدب [١٢] ، ومن الناحية الفعلية فإن لجوءه إلـى العقل والتجربة والطبيعة لا يكاد يختلف عما يوجد على نحو سائغ فى التراث الروائى كله بالنسبة للطبيعة المعمّمة والإنسان الكلى . والتنوير الذاهب إلى أن « الروح الفـلسفية والشعرية واحدة وهى نفسها » وإنه كلما كان الشاعر فيلسوفاً ازداد شاعرية لم ينفذ حقا فى الممارسة ؛ كما تحدث مارمونتل أيضا عن العبقرية والتخيل والحساسية والحماس والذوق ؛ وفى الوقت نفسه - حتى على نحو متعسف تماما - تقبل العديد من القواعد ، إذا كانت قد قامت على الأمر الواقع [١٣] ، وعند مارمونتل معالم عقلانية عديدة : فهو لا يثـق بالنظم ويعتبـر الايقاع وحده هو الجوهرى فى الشعر ؛ وهو لا يثق بالمجاز ، فهو يرتبط بـالحالة المتوحشة : « كلما قل الشعـر فى التحضر

(١١) نيقولاى أوستولوبوف « قاموس الشعر الجديد » ، ثلاثة مجلدات ، سانت بطرسبرج ، ١٨٢١ .

(١٢) الشعر الفرنسى (باريس ، ١٧٦٣) الجزء الأول ، ص ٣٣ .

(١٣) المصدر السابق ، الجزء الأول ص ٦٣ .

ازداد فى المجازية » [١٤] . وأحيانا يبدو وكأنه يعتـقد أن الشعر هو مجرد أفنون من الأفانين . وهو بحديثه عن الملحمة إنما يسميها بناءً ، آلةً تستهدف أن تنتج حركة عامة تعمل فيها الشخوص كعجلات ، والحبكة هى سلسلة [١٥] ، لكنه لا يكاد يواصل التفكير على هذا النحو ، فهو يستطيع أيضا أن يقارن حبكة « الإلياذة » بالأسماك المخاطيـة التى يعد كل جزء مستـقطع منها سمكة مخاطيـة حية فى ذاتها [١٦] ، والوحدة - عنده - ليست فحسب الوحدات الثلاث بل أيضا وحدة التصميم ، ووحدة النغم ، ووحدة الأسلوب . ويتم الاعتراف بالقواعد جنبا إلى جنب مع العبقـرية وموهبة الإبداع والتخيل والحساسـية والذوق . وهو يستطيع أن يقول إنّ القاعدة الواحدة والوحيدة للشعر هى أن يولد الإنسان شاعرا [١٧] .

وبينما تكمن العناصر المتناقـضة فى نظرية مارمونتل الشعـرية متجاورة كل منها بجانب الآخر دون توفيق ودون فحص ، بذل جهـدا حقيقيا لتطبيق العلم على تاريخ الأدب ، فلقد أحب أن « يعتبر الشعر كنبات ، وأن يكتشف السبب الذى يجـعله فى مناخات مـعينة ينمو يزدهر ، كما لو كان من تلقـاء نفسه ؛ ويريد أن يكتـشف السـبب الذى يـجـعله فى مناخـات أخـرى لا يزدهر إلا بالزراعة ؛ وفى مناخـات ثالثـة لا يمـكن أن يزدهـر بالرغـم من كل الجـهود ؛ وهـو يريد يكتـشف السـبب فى المـناخ نفسـه ، الذى يجعـله يـزدهر ويحمـل

(١٤) المصدر السابق ، الجزء الأول ، ص ١٦٨ .

(١٥) المصدر السابق ، الجزء الأول ، ص ٣٣١- ٣٣٢ .

(١٦) « العناصر » (باريس ، ١٨٧٩) الجزء الثالث ، ص ٤٢١ « الوحدة » .

(١٧) على سبيل المثال « الجنى » فى « العناصر » ، الجزء الثانى ، ص ١٩٦ وما بعدها ؛ « التخيل » ، المصدر السابق ، الجزء الثانى ، ص ٢٧٩ وما بعدها ؛ « الشعر » الجزء الأول ، ص ٥٩ ، وعلى الإنسان أن يلاحظ أن الكثير مما هو فى « الشعر » أعيد طبعه فى « العناصر » .

الثمار وأحيانا يذوى »[١٨] . وهو يحب أن يعطى تفسيرا اجتماعيا وفيزيائيا لثورات الفنون . لكن هذه الخطوة الهائلة التى أوحى بها دوبو ومونتسكيو يصعب أن تتحقق بالتفصيل . وتاريخ الشعر يتم على نحو متسع للاحتفاء باليونان والفرنسيين فى القرن السابع عشر ، عندما تآزرت الظروف الاجتماعية والأخلاقية لإبداع فترات عظيمة من التفوق الأدبى . وعلى أى حال فإن التفسير التاريخى فاتر : إن اليونانيين قوميون ، على حين أن الفرنسيين العظام كليون شاملون مثل إمبراطورية الانفعالات [١٩] وذوق مارمونتل من الناحية العملية هو ذوق فولتير ؛ وهو يشارك فولتير فى رعبه من « تشويهات » شكسبير وملتون . وهو يمتدح ريتشاردسون والاوغسطينيين [٢٠] الإنجليز بتأثيرهم الصحى على الفرنسيين [٢١] وإطراءات العبقرية ، حتى العبقرية « الأصلية » لا تعنى أى تعاطف مع الفن خارج التراث اللاتينى . إن العبقرية هى مجرد ملكة ابتداعية ، على حين أن التأليف الفعلى للعمل الفنى يرجع إلى الألمعية والذوق ومراعاة القواعد . ولدى فرجيل ذوق أرفع من هوميروس ، ولدى الفرنسيين ذوق أرفع من القدماء [٢٢] ، لكن حتى تأكيد مارمونتل على الذوق واستهجانه المتكرر لبوالو

(١٨) « العناصر » ، الجزء الثالث ص ١٣٧ وما بعدها . « من الشعر » .

(١٩) « العناصر » ، الجزء الثالث ، ص ٣٩٢ « التراجيديا » : « إن مسرحنا هو لوحة العالم » ص ٤٠٤ - ٤٠٥ .

(٢٠) نسبة إلى حقبة فى الأدب الإنجليزى برز فيها الكسندربوب وأديسون وستويل وسويفت وديفو وكونجريف (المترجم) .

(٢١) على سبيل المثال : « مقال عن الذوق » فى « العناصر » ، الجزء الأول ، ص ١٤-١٥ ، انظر : « فن الشعر » فى الجزء الثالث ، ص ١٦٧ وما بعدها .

(٢٢) العناصر ، الجزء الأول ، ص ٢٥ .

خادعان إذا فسرناهما على أنهما يخففان من العقلانية الأساسية وذوق الوجدان ، فمع ذوق التأمل يتم عـرض « الحب للجمال الحقـيقى » ، ومع ذوق الوجدان يتم عرض حب التـجديد . إن حب التجـديد هو علة التفسخ فى هذا العـصر الراهن عصر الإحـساس والعاطفة . وفى الوقت نفسـه أدرج شيئا من التمـييز المختـلف بين الذوق « الطبيعى » والـذوق « التقلـيدى » . إن الـذوق الطبيعـى (الذى يصعب على الإنسان أن يعتقد بأنه مكافئ للذوق التأملى) منسوب إلى القدماء ، بل منسوب حـتى إلى المتوحشين ، على حين أن الذوق الاصطلاحى منسوب إلى العصر الحديث . والمفهـومان المزدوجان للذوق لا يتضاهيان ، ولا يتصالحان : إن مارمونتل يريد أن يصبغ الفن « بالصبغة الطبيعية » ، ويعود إلى الذوق الكلاسيكى الصارخ البسيط ، إن الذوق هو ذوق يوناني وطبيعى ، ومع هذا لا يزال عـقلانيا وتأمـليا [٢٣] ، وذلك على نحـو ما هو غـالب فى ذلك العصر ، حيث جرى إعلان أن النار والماء شيء واحد .

وبصفة عامة يمثل مارمونتل وجهة نظر للـفن انتقالية ، مفككة الترابط فيها عديد من الموضوعات الدالة السائدة فى النظرية الأدبية ، وهى تتجاوز العقلانية والكلاسيكيـة الجديدة والإحساس التاريـخى الجديد وعبادة الذوق والعـبقرية . ولسوء الحظ فإن معرفته التاريخية كانت خفـيفة للغاية ، وكانت بصيرته معتمة جدا ، فـلم يستطع أن يحـقق نجاحـا من تاريخ الأدب فى إطار الوسط المادى والاجتـماعى ، زيادة على ذلك فقـد استبق الـسيّدة دى سـتال ، التى لم تقم بالفعل إلا بتناول أفضل قليلا بالنسبة لهذا الموضوع .

(٢٣) المصدر السابق ، المجلد الاول ، ص ٤٣ ، ص ٤٩ .

أما جان - فرانسوا - دى لاهارب (١٧٣٩-١٨٠٣) فقد كان - فى شبابه - فى حماية فولتير العجوز وكان أكبر مُنَظِّر ذى تأثير بالنسبة للذوق الفرنسى . لقد كان شاعراً حسن التكوين ، وكاتبا دراميا ، ومترجما ، وناقدا عندما بدأ فى سنة ١٧٨٦ سلسلة مطولة من المحاضرات فى « الليسيه » وهى جمعية أدبية حديثة التكوين فى باريس تؤيّدها طبقة النبلاء وسيدات الطبقات الراقية ، وتوقفت المحاضرات بسبب الثورة . ورغم أنه كان من المعتنقين لمبادئها بشدة إلا أنه سجن فى عهد الإرهاب ، لكنه نجا من الإعدام فى وقت سقوط روبسبير . ولقد حدث للارهاب تحول ، بينما كان فى السجن فى عام ١٧٩٤ ، وعندما استأنف محاضراته عام ١٧٩٦ كان دينه وسياسته قد تغيرا ، ولكن لم تتغير نظرته النقدية . وفى عام ١٧٩٩ ، بدأت المحاضرات تظهر فى شكل كتاب باسم « درس فى الأدب القديم والحديث » ، ووصلت مجلداته إلى ستة عشر مجلّداً بعد عامين من وفاته . وجماعة « الليسيه » - كما كانت تسمى كثيرا - ثبت أنها ذات شعبية طاغية ، خاصة بعد عودة الملكية ؛ ولما كانت متغلغلة فى القرن التاسع عشر فإنها أفادت كنوع من تلخيص الذوق الفرنسى القديم[٢٤] .

إن لارهاب فى التصدير إلى « الليسيه » يتباهى بكتابه « تاريخ نقى لكل فنون الروح والخيال من هوميردس إلى العصر الحالى »[٢٥] ، على أن يشمل كل العصور وكل الأمم ، ويعلن أنه الأول على الإطلاق ، لا يوجد فى فرنسا

(٢٤) النقد المبكر مجموع فى « الأعمال » ، خمسة مجلدات ، باريس ١٧٧٨ ؛ وهناك « مراسلات مع قيصر روسيا الأكبر [أى القيصر بولس الثانى] « ومع السيد الكونت أندريه شوفالو » (ستة مجلدات ، باريس ١٧٩١ مشابهة فى النوع لـ « مراسلات أدبية » لجريم .

(٢٥) « درس » ، المجلد الأول ، ص ١٠ .

من يُنجز مثل هذا المشروع . ومن الناحية الفعلية اقتصرت المجلدات على القديم الكلاسيكى ، وعلى الأدب الفرنسى فى القرنين السابع عشر والثامن عشر . ولا توجد سوى محاضرة واحدة تحاول عمل مسح سريع جدا للعصور الوسطى وعصر النهضة ، وهى توجه بعض الانتباه لمارو[٢٦] ورونسار [٢٧] . ولم تحدث على الإطلاق مناقشة الآداب الأجنبية الحديثة خلال المحاضرات فيما عدا ملاحظات عرضية ، وفى استعراضات قليلة واردة لسد الفجوات الصارخة . وهذه الاستعراضات تتناول أوسيان وملتون وبوب ورواية « آلام فرتر » لجوته بالنقد الشديد [٢٨] وفى موضع آخر هناك ثناء على رواية « توم جونز » لفيلدنج ، وهى أول رواية فى العالم [٢٩] وعلينا أن نضيف مقالا مبكرا ذا طابع فولتيرى شديد عن شكسبير (١٧٧٨) ، ونتذكر أن لاهارب مترجم « لوسيادرس » (١٧٧٦) لكاموش وأجزاء من تاسو و« المزامير » (١٧٩٨) ، وهكذا ساهم لاهارب فى الاهتمام المتنامى بالآداب الأجنبية الأخرى .

وعلى أى حال فإن وجهة نظره الأساسية هى صورة متحررة نوعا ما من

(٢٦) كليمنت مارو(١٤٩٦؟-١٥٤٤) : شاعر فرنسى اتهم بالهرطقة وهرب إلى جنيف تحت حماية خالصة (١٥٤٢) ثم إلى إيطاليا . كتب السونيتات وقدم المراثى . ومن قصائده الشهيرة « معبد كيوبيد » (١٥١٥) . (المترجم) .

(٢٧) « درس فى عالم الآداب فى أوربا » (١٧٩٧) فى « درس » ، المجلد الخامس . (المؤلف) .

ورونسار (١٥٢٤-١٥٨٥) : شاعر فرنسى تحول إلى الأدب والبحث بعد أن أصبح أصم جزئيا (١٥٤٢) وهو عضو بارز فى جماعة « الثريا » الأدبية التى ترفع من مستوى اللغة الفرنسية . ويعد من أعظم شعراء عصر النهضة . (المترجم) .

(٢٨) كلها فى المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ٢٠٦ - ٢٥١ .

(٢٩) المصدر السابق ، المجلد ١٦ ، ص ١١٠ وما بعدها .

الكلاسيكية الجديدة الفرنسية . ويمكن للإنسان أن يلاحظ تغيرا بطيئا من القطعية السابقة للقواعد إلى تصور للأدب أكثر عاطفية . ومع هذا فإن الإيمان بمجموعة المبادئ الكلاسيكية الجديدة تستمر وتوجد جنبا إلى جنب ، مع أن هناك مبادئ خالدة للآداب صادقة لكل العصور والأمم ، وأن القواعد هي إرشادات حقيقية ، وأن الشعور بالجمال « يرتد إلى المنهج » ، وأنّ مهمة الناقد هي القيام « بتلخيص دقيق لجماليات كل مؤلف وأشكال قصوره »[٣٠] . وعنده - دون شك - أن « مسرحنا أعظم من كل المسارح الأخرى »[٣١] وهو بتناول دانتي وملتون وشكسبير لا يتنازل إطلاقا عن الرأي القائل إن هناك « أشكالاً من الجمال ليست في متناول الفن » ، وهو يعترف بأن هناك فقرات جميلة لدى هؤلاء الشعراء ، لكن يجب محاكمتهم استناداً للمبادئ . إن ما لديهم من حُسْن إنما يرجع إلى « الفن » ، وما هو سيئ يرجع إلى انتهاك القواعد ، وينتج هذا من جراء نقص في تصور ما هو كلي[٣٢] ورأى المترجم الفرنسي والعجب بشكسبير لوتورنير القائل إن شكسبير يزدري الذوق هو - ببساطة - أمر سخيف[٣٣] فلا يوجد تناقض بين العبقرية والذوق .إن الذوق جزء جوهري من العبقرية ، وإن سوفوكليس وديموستينس وشيشرون وفرجيل وهوراس وملتون وراسين وبوالو وفولتير كلهم خير برهان على هذه الوحدة[٣٤] وإنّ شكسبير ينقصه الذوق ، ومن ثم ليست لديه حقيقة أو طبيعة . وفي

(٣٠) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٥-١٧ ، . ص ٤٨ .

(٣١) المصدر السابق ، ص ٨٩ .

(٣٢) المصدر السابق ، ص ٢٠

(٣٣) المصدر السابق ، ص ٢٩-٣٠

(٣٤) المصدر السابق ، ص ٣٠

المقال المبكر الذى كتبه يستخفه وهو يلجأ إلى أسلحة مستمدة من ترسانة فولتير : فهو يقتبس فقرات تهريجية ومراوغة وفجة من مسرحيتى « العاصفة » و « عطيل » . وهو يصر على أنه ينتقد شكسبير لا بسبب انتهاكه للوحدات الثلاث أو أى قواعد عن الحبكة والنظم ، ولكن بسبب انتهاكاته للذوق الحسن والسلوكيات الحسنة [٣٥] وهو يقتبس فقرات من « عطيل » ، وقد ترجمت المسرحية إلى النثر الفرنسى ، ويواجهها بكلمات من مسرحية « زائير » [٣٦] وهو لا يحلم إطلاقا بأى إنسان يمكن أن يفضل « همهمة شكسبير غير المعقولة » على النظم الجميل لدى فولتير [٣٧] . وقد اعترف فيما بعد بأن شكسبير لديه شيء من « الألمعية الطبعية » ، بل حتى إنه يفضله على لوب دى بيجا وكالدرون ، ولكن لا يمكن مقارنة أى من هؤلاء الثلاثة بالعبقريات الكبرى فى عصر لويس [٣٨] .

ويصف لاهارب فى كتابه « درس الأدب » الكلاسيكيات الفرنسية ، وينتقدها بالتفصيل الشديد . وأعظم إعجابه خص به راسين ؛ والفصول المكرّسة لمسرحياته التى تعرّض لجمالياتها بترو وهو يفنّد الإعتراضات عليها بينما يعترف ببعض العيوب . وهى لا تزال تعد مدخلا ممتازا إلى ما كان يبحث عنه مجتمع كامل ويجده فى التراجيدا الكلاسيكية الفرنسية . وهو يشيد أيضا

(٣٥) « المؤلفات » المجلد الأول ، ص ٣٦٦ وقد حدث خطأ بترقيمها ص ٦٦٧ .

(٣٦) مسرحية لفولتير قدمت عام ١٧٣٢ (المترجم) .

(٣٧) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٤١٦ .

(٣٨) « درس » المجلد الخامس ، ص ٤٥ -٤٦ .

بموليير ، على أنه أول الفلاسفة الأخلاقيين ويثنى على كتاب « فن الشعر » لبوالو ، على أنه « تشريع كامل تتبيّن عدالة تطبيقه فى كل حالة ، وهو قانون غير قابل للإلغاء ، ويفيد قراره للأبد فى تمييز ما يجب التنديد به وما يجب استحسانه »[٣٩] . ويرى لاهارب أن فولتير هو الشخصية المحورية فى القرن الثامن عشر ؛ وحتى قصيدة « هنرياد »[٤٠] يدافع عنها باستفاضة ، وقد خصص جزءين بكاملهما من كتابه لتراجيدياته . وهو يعد فولتير « أعظم كل الشعراء تراجيدية » وحتى مسرحية « أوديب » يفضلها على المسرحية الأصلية لسوفوكليس[٤١] .

ومع هذا فإن هذا الإنطباع بالتقبل الكامل للذوق الكلاسيكى الجديد بما فى ذلك التسليم المطلق لبوالو هو أمر خادع إلى حد ما ؛ فلا يمكن أن يقال إن لاهارب هو مجرد مادح ، وأن مدحه بلا تمييز . ففى حدود ذوقه وتسلّحه النقدى يعرف كيف ينتقد الحبكة ورسم الشخصية الاجتماعية وما إلى ذلك . وغالبا ما يتم هذا بصرامة ، بل حتى بإفراط مثير . ويساء تناول الشخصيات الثانوية والأعمال الثانوية العديدة لكبار الكتاب ، وتجرى مناقشتها بنغمة الثقة بالنفس المليئة بالأبهة ، وبعظمة وخطابة سطحيين تماما . ومثال الأسلوب الممتاز للفرنسية الحقة هو المقياس المتكرر الذى يريده كورنى وعديد من الكتاب القدماء .

(٣٩) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ٣٢٤ .

(٤٠) ملحمة كتبها فولتير صورتها الأولى كتبت عام ١٧٢٣ ، وهى مهداه إلى الملكة كارولين ملكة إنجلترا ، وفيها تظهر كراهيته للتعصب الدينى (المترجم) .

(٤١) المصدر السابق ، المجلد التاسع ، ص ١ وما بعدها ؛ المجلد السادس ، ص ٣٠٠ ؛ المجلد العاشر ، ص ٣٤ .

ولاهارب – مثل فولتير – ليس بأى حال من الأحوال عقلانيا جافا فى حكمه على الشعر ؛ فهو يستهجن استهجانا شديدا حذلقات دوبيناك ولوبوسو، ويهاجم العقلانيين الذين كانوا فى أوائل القرن الثامن عشر : فونتنل ولاموت وتروبليه بسبب انحطاط الشعر عندهم وتفضيلهم النثر[٤٢] ويقول إن الشعر هو من « العقل والأذن والخيال » ؛ وللشعر « منطقة من الانفعالات » الخاصة به والذى لا يجب أن تكبته « روح النسق[٤٣] » ، ولاهارب قبل تحوله بفترة طويلة تأثر بالنزعة الانفعالية فى العصر . إن الشعر يحتاج إلى حرارة داخلية ، يحتاج إلى « أعصاب » . وتنال الدراما الفرنسية الثناء ، لأنها أدخلت موضوع الحب التعس المجهول عند القدماء وانهمار الدموع لإحداث ارتياح يسمى « الجهد الأقصى للفن ، وأكبر انتصار جميل للتراجيديا » والشفقة – لا تطهير الشفقة – هو الذى يعد هدف التراجيديا[٤٤] ، ويعد تحوله اقترب فى مقدمة ترجمته للمزامير (١٧٩٨) أكثر إلى رأى جديد فى الشعر، بقوله إن كل شىء فى المزامير عبارة عن « صورة ، صورة رمزية ، مجاز » وأن « الحركة ، الصور ، المشاعر ، وصور التركيب هى – بلاشك – ماهية الشعر كله ». وعلينا أن نقرأ المزامير من كل قلبنا[٤٥] ، لكن لاهارب – فى سياق غير دينى – يدجن عادة نزعته الانفعالية يقول : الشعر « هو لغة التخيل تحت قيادة العقل والذوق »[٤٦] وهو

(٤٢) المصدر السابق ، المجلد الثامن ،ص ٤٤٣ ؛ المجلد ١٤ ، ص ٣٢٤ وما بعدها .

(٤٣) المصدر السابق ، المجلد ١٤ ، ص ٣٣٠ ؛ المجلد ١٤ ، ص ٣٤٨ ؛ المجلد ١٤ ، ص ٣٤٩

(٤٤) المصدر السابق ، ص ٣٦٦ ؛ المجلد الأول ، ص ٩٨ ؛ المجلد ١٢ ، ص ١٥٥ قارن « المؤلفات » ، المجلد الأول ، ص ٢٦٩ مقال عن كتاب التراجيديا اليونانيين الثلاثة حيث يجرى نقد مفهوم « التطهير » عند أرسطو وكرر هذا فى « درس » ، المجلد الأول ، ص ٣٢٥ وما بعدها .

(٤٥) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٣،٢ ؛ المجلد الثانى ، ص ٣٠٧ ؛ المجلد الثانى ، ص ٣٣٢ .

(٤٦) المصدر السابق ، الجزء الخامس ،،ص ١٦٣ – ١٦٤ .

يندد مرارا بجرأة المجازات فى الشعر فـى أوائل القرن السابع عشر . ويقول إن مبـادئ الأسلوب الحقة قـد ثبتت للأبد[٤٧] والأسلوب - وهو مـعزول - يأتى ليكون الملمح المميز للدرامـا الفرنسية مقارنة بالدرامـا القديمة المرتكزة على الحبكة[٤٨] وأسلوب راسين وفـولتيـر الراقى والباعث على الشـفقـة هو ذروة الفن كله . ولكن - وبطبيعـة الحال - هو ليس مجرد مسألة لغوية : إنه يـعنى نوعا خاصا من المشاعر والأفكار . ولاهارب ينقد فى صفحة بارزة - كريبيون[٤٩] ويؤكد أن هناك رابطة طبـيعيـة ، بل تكاد تكون رابطة مؤكدة بين الـتفكير والشـعور وبين طريقة التـعبير . وبصـفة عامة فكر أنّ الإنسـان الذى يكتب بطريقة سيـئة على نحـو سيئ ، ومـا يجب على الإنسان أن يدعه يمر علـى أنه خطأ بسيط للذوق فى الأسلوب هو خطأ العقل ونقص فى الدقـة والوضوح والحق وقوة الأفكار والمشاعر[٥٠] » .

ويحدث أحـيانا أن يعتـرف لاهارب بقوة النظرة التاريخـية . وقد طبقـها عندما دافع عن المزامـير بالرجوع إلى « محـاضرات عن الشعر العـبرانى » من تأليف لوت[٥١] . وهو يؤكد « الاعتماد المتـبادل السرى والضرورى بين المبادىء

(٤٧) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ١٤٢-١٤٤ .

(٤٨) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٨٧ .

(٤٩) اسم الشهرة لبروسبر زوليو (١٦٧٤-١٧٦٢) : شاعر تراجيدى فرنسى يعد فى عصره المنافس لفولتير . من مؤلفاته « الكترا » (١٧٠٨) و « كاتيلينا » (١٧٤٨) (المترجم) .

(٥٠) المصدر السابق ، المجلد ١٢ ، ص ٨٣-٨٤ .

(٥١) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٨٥ .

عند قاعدة النظام الاجتماعى والفنون التى تزينها[٥٢] . وهناك إشارات عديدة إلى الظروف المرحلية المختلفة للدراما اليونانية وأشكال التقدم الاجتماعية مثل الوضع المتحسن للنساء فى فرنسا الحديثة[٥٣] . غير أن التناول العام ليس تاريخيا بأى حال من الأحوال . والكلاسيكيات الفرنسية تعد نماذج خالدة ، والجمال يجرى إظهاره على أنه هو هو في كل العصور، وفى الممارسة يتم نقد كل مؤلف مباشرة ، والنص يكون فى المتناول بدون منظور تاريخى . والزعم بأن وضع لاهارب من حيث هو مؤسس للتاريخ الأدبى والنقد التاريخى يبدو خاطئا تماما[٥٤] ، وبالرغم من أن تاريخا للأدب على النحو الاحترافى يتم ترتيبه بنظام زمنى متعاقب ، فإن « درس الأدب » للاهارب لا يعبر عن أى إحساس بالتطور ،ولا حتى تاريخ الأجناس أو تطور مؤلف مفرد . وفى المجلدات المتأخرة تكثر المعضلات الأيديولوجية التى كتبت بعد الثورة . ولاهارب يهاجم هلفتيوس وديدرو بسبب إلحادها ، وهو يسمى روسو « دجالاً حقيراً [٥٥] » وبالنسبة للدين والمسائل التى من نوع شعر الإنجيل ينشق لاهارب تماما عن أستاذه فولتير ، ولكن فى الأمور الأخرى يجب أن يعد شارحا لذوق فولتير الذى كان ذوق المجتمع كله وذوق تراث أدبىٍ واجتماعى قوى ، والذى ظل قائما تماما لا يمس حتى سقوط نابليون .

(٥٢) المصدر السابق ، ص ٦٣ .

(٥٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٢٩ وما بعدها ؛ المجلد الأول ، ص ٩٧-٩٨ .

(٥٤) كما فعل برونتيير فى « تطور النقد » (باريس ، ١٨٩٠) ، ص ١٦٢-١٦٣ ، قارن جى ميشو « مدخل إلى علم للأدب » (اسطنبول ، ١٩٥٠) ، ص ١٦ فى الملاحظات .

(٥٥) « درس » المجلد السابع عشر ، ص ٢٧٣ ؛ المجلد ١٨ ، ص ٥ وما بعدها ؛ المجلد ١٨ ، ص ٣٦٠ .

وبينما هيمن أتباع فولتـير على النظرية الأدبية والذوق ، فإن ديدرو قد أثر على معاصريه بقوة شديدة . ولسوء الحظ لم يكن أأصل ما فى ديدرو هو الذى أثر فى عصـره ؛ بل بالأحرى نظرياته الدرامية ، ودفاعه عن دراما الطبقة الوسطى ، وتأكيده على التأثير الانفعالى ، ونزعته العاطفية هى التى وجدت صدى فى صدور عـديد من الناس . ولقد كان ألصق أصدقـائه وأقرب تابع له هو فريدريك ملشيور جـريم (١٧٢٣-١٨٠٧) ، وهو ألمانى بالمولد والتدريب وكان قد جاء إلـى باريس عام ١٧٤٩ ؛ ولقد أثنى الناقد سـانت - بوف علي جريم باعتباره « واحـداً من أشد نقادنا تميزا { أى الفرنسيين } فـى طبقة فون لاهارب ومارمونتل[٥٦] ، ولقد خصص أدموند شرر - وهو ليس بالناقد العادى - كتابا مطولا عنه ،وقد أشاد فيه بجريم على أنه « بشير حقيقى للنقد ،كما هو مفهوم اليوم { أى فى عام ١٧٨٧} وهـو نقد لا يقنع بالتحليل والاقتباس، بل يحكم على الأعمال ،ويفسر التقديرات ،ويناقش المذاهب ،ويربط التأملات بالكتب ويصنع - أحيانا - كتابا أصيلا من مقال[٥٧]» . لكن كل هذا يبدو تهورا شديدا . وبين ١٧٥٣ و ١٧٦٣ ،كتب جريم معظم « مراسلات أدبية » وهو عبارة عن صحيفة تثقيفية متنوعة جرى إرسـالها إلى عدد محدود جدا من المساهمين ،وقد شملوا أيضا كاترين الكبرى وملك بولندا وملكة السويد[٥٨] ، ولم تنتشر إلا عام ١٨١٢ ، ومن ثم لم تؤثر على نحو مباشر على الكتابة النقدية المبكرة إنها صحافة :

(٥٦) سانت - بوف ، « محاضرات الأثنين » ، المجلد السابع ، ص ٢٨٨ (١٨٥٣) « عن المميزات العديدة لنقادنا » عن لاهارب ومارمونتل ، ص ٣٠٧ قارن أيضا مقال عن السيدة دنباى فى « محاضرات » ، المجلد الثـانى ، ص ٢٠٥، وقـارن « مذكرات » بارون ٣١ ينـاير ١٨٢١ فى « رسـائل وصحف » بإشراف ر. إ. بروثرو (لندن ١٩٠١) المجلد الثامن ص ١٩٦-١٩٧.

(٥٧) ملشيور جريم (باريس ، ١٨٨٧) ، ص ٩٧ .

(٥٨) قائمة المساهمين فى « مراسلات أدبية بإشراف تورنو ، المجلد الثاني ، ص ٢٣٠ - ٢٣١ قارن ج . ر. سميلي : «المساهمون في مراسلات أدبية لجريم » مجلة م ل ن ، العدد ٦١ (١٩٤٧) ص ٤٤ -٤٦ .

إنها كنز نفيس لمدارس تاريخ الحضارة الفرنسية ،وهى هامة للغاية ،لأنها احتفظت بنص روايات ديدرو و « صالونه » . غير أن نقد جريم الأدبى المبعثر يبدو أبعد ما يكون عن التميز، فإذا ما قارناه بديدرو فإنه أكثر اتزانا وأكثر معقولية بلا لون وهو عادي على نحو أشد وليس لديه جديد يقدمه فى النظرية .
والنقد الدرامى الذى شغل حيزا كبيرا قد تحدد كثيرا للغاية بأفكار ديدرو[٥٩] إنّ جريم ينقد التراجيديا الكلاسيكية الفرنسية باعتبارها مصطنعة وباردة ، وهو يكره الوزن السداسي الفرنسى ،ولا يعبأ بالشعر الفرنسى ،وما يوصى به هو الواقعية الانفعالية، إنه يثنى على مسرحيتى ديدرو، و يصل ثناؤه حتى عنان السماء : وهو يريد مزيدا من الحدث على المسرح ، وعلى سبيل المثال مسرحية « مريام » لفولتير والبطلة وهى تموت . وهو مثل ديدرو يدافع حتى عن التمثيل الصامت التراجيدى[٦٠]، ومقياسه فى الحكم هو دائما مقياس التأثير العاطفى وإن كان أكثرا اقتصادا عن أستاذه . ويبدو له كورنى جافا ومملا ، وهو يوصى بشكسبير ولكن بشكل غامض مع التحفظات المعتادة القائمة على معايير الذوق الفرنسي .بالإضافة إلى أن جريم على الرغم من أنه لم يفهم عرض « روميو وجوليت » الذى شاهده فى لندن

(٥٩) يقول سميلى فى كتابة «علاقات ديدرو بجريم » ص ٥٦ وما بعدها أن جريم طور فى البداية النظريات الدرامية التى عرضها ديدرو فى مدخل روايته « الابن غير الشرعى » (١٧٥٧) . وبينما لا يحتاج الإنسان إلى أن يفترض أن جريم لم يستطع أن يساهم فى نظريات ديدرو فإن القضية لا يبدو أنها قابلة للبرهنة فى ضوء مناقشة ديدرو فى « جواهر مكشوفة » (١٧٤٨) .

(٦٠) « مراسلات » ، المجلد الثانى ، ص ٣٩٧ ، ص ٣٣٠ ؛ المجلد الثالث ، ص ٣٥٤ وما بعدها ؛ المجلد الرابع ص ٤٧ وما بعدها .

عام ١٧٧٢ ، فإنّه أحب منظر الشرفة والموكب الجنائزى المهيب على أنه المشهد الباهر الخالص[٦١] ، وهو يستطيع أن يمدح النزعة الطبيعية فى المسرح الإنجليزى ، ويبدى إعجابه بـ«أوبرا الشحات» [٦٢] . ومما يدعو للدهشة أنه لم يستسغ بومارشيه [٦٣] ، وقد حكم على عمله «إيوجين» حكما قاسيا ، وتنبأ بأنه «لن يفعل شيئا على الإطلاق ولا حتى أى شىء متوسط القيمة»[٦٤] ويتلاءم مع هذا المقياس الخاص بالواقعية العاطفية ضرورة أن يمدح جريم الروائيين الإنجليز فى القرن الثامن عشر :ريتشارد سون وفيللنج . إنه قد استهجن ماريفو [٦٥] ، واعتقد أنه مما يدعو للدهشة أن مثل هذا الكاتب السيئ قد تسبب فى تطور الرواية الإنجليزية ، وهذا شىء تفوق فيه على أعماله هو [٦٦] ، ولدواع شخصية وأيديولوجية من الواضح أن جريم قد استسخف رواية روسو ، وحتى رواية «كانديد» لفوليتر قد حكم عليها حكما قاسيا ، باعتبارها خالية من

(٦١) المصدر السابق ، المجلد العاشر ، ص٢٧ .

(٦٢) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢٢٩ (المؤلف) و«أوبرا الشحات» : هى تمثيلية موسيقية من تاليف الإنجليزى ج . جاى عام ١٧٢٨ ، وقد لاقت نجاحا كبيرا ، ويقال إنه كسب من ورائها ٨٠٠ جنيه استرلينى (المترجم) .

(٦٣) بيير أوجستين كارون دى بومارشيه (١٧٣٢ - ١٧٩٩) : كاتب درامى فرنسى برع فى العزف على آلة الهارب الموسيقية ، وكان كبير معلمى الموسيقى لبنات لويس الخامس عشر ، ومسرحيته «إيوجين» كتبها عام ١٧٦٧ (المترجم) .

(٦٤) المصدر السابق ، ١٥ فبراير ١٧٦٧ ، المجلد السابع ، ص ٢٢٨ .

(٦٥) بيير شارلوت دى شامبلان دى ماريفو (١٦٨٨ - ١٧٦٣) : كاتب درامى وروائى فرنسى ، من المؤيدين لأصحاب نزعة الحداثة ، ومن أعماله الدرامية «مفاجأة الحب» (١٧٢٢) و«لعبة الحب والحظ» (١٧٣٠). (المترجم) .

(٦٦) المصدر السابق ، ١٥ فبراير ١٧٦٣ ، الجزء الخامس ، ص ٢٣٦ .

«التصميم أو الخطة أو الحكمة(٦٧)» ويبدا فولتير فى نظر جريم من طراز قديم ، وليس ماديا وملحدا بما فيه الكفاية ، على الرغم من أنه استنكر الذوق الفاسد فى هجمات فولتير على الإنجيل . وعلى أى حال فإن جريم هو تلميذ ديدرو : فقد سماه أستاذه(٦٨) ، وشاركه نظرته العامة ، وإن كان يبدو أنه أكثر تشاؤما بالنسبة للطبيعة الإنسانية، وأقل دموية ، وأقل فنية ، وأقل فتورا أو أقل جفافا، وتصور جريم على أنه حلقة وسطى هامة بين ألمانيا وفرنسا هو تصور لا تؤيده البداتة ؛ ففى النقد كان أصلا تلميذ جوتشد(٦٩) ، غير أن جوتشد نفسه لم يكن إلاّ صدى للكلاسيكية الجديدة فى فرنسا . ومقالتا جريم المبكرتان عن الأدب الألمانى فى مجلة «مركيور» (١٧٥٠ - ١٧٥١) ،وردت بهما مطالب متواضعة للغاية ، ولا تعبّران إلاّ عن مجرد أمل بالنسبة للازدهار المستقبلى للأدب الألمانى(٧٠).

وقد أثنى – فيما بعد- على الأناشيد الرعوية عند جسنر(٧١) بتطرّف ، لكن لم يكن له احتكاك بالأدب الألمانى الجديد . ومهما تكن الخصائص

(٦٧) المصدر السابق ، أو مارس ١٧٥٩ ، المجلد الرابع ، ص ٨٥ – ٨٦ .

(٦٨) المصدر السابق ، ٣٠ يونيو ١٧٥٦ ، المجلد الثالث ، ص ٢٥٥ .

(٦٩) جوهان كريستوف جوتشد (١٧٠٠ – ١٧٦٦) : ناقد ألمانى أثر على الحياة الثقافية الأدبية فى عصره ، وهو يعد المُنَظِّر والدكتاتور الأدبى لعصر التنوير ، وهو يرى أن على الشعر اتباع القواعد ، ويجب مراعاة الوحدات الثلاث فى الدراما، وعلى الأدب أن يمدح الهدف الأخلاقى (المترجم) .

(٧٠) قارن : ريتشارد مارلن: «جريم وسيطاً للروح الألمانية فى فرنسا» ، أرشيف مرحلة تجديد اللغة (١٨٨٩) ، ص ٢٩١ – ٣٠٢ لويس رينو فى «تأثير ألمانيا على فرنسا» (باريس ، ١٩٢٢) يقول القواعد إن جريم قد بعث به جوتشد إلى الخارج كداعية قوى للأدب الألمانى .

(٧١) سالومون جسنر (١٧٣٠ – ١٧٨٨) : شاعر وفنان ومصور سويسرى طبقت شهرته آفاق أوروبا بسبب نثره الإيقاعى (المترجم) .

الألمانية الضبابية موجـودة فى مزاجه على نحو عقلى ، وفى نقده على الأقل ، فإنه جزء من التراث الفرنسى .

ومـن بين دعاة الواقـعـية العاطفـية - على نحـو أكـثر أصـالة - يفاجـئنا سيبا ستيان مرسييه (١٧٤٠ - ٧١٤٨) . لقد كان مرسييه أيضا من دعاة الدراما البورجوازية العاطفية ، كما كان الحـال من قبل مع بومارشيه نفسه فى تصديره لـ«ديوجين» (١٧٦٧) ، غير أن كـتاب مرسييه «عن المسرح أو مـقال جديد عن الفن الدرامى» (١٧٧٣) أكثـر تطرفا حتى عن الرومـانسيين فى سنوات ١٨٣٠ برفضه للنسق الكلاسيكى .

لقد استلهم مرسييه - على نحو مـحدد - كراهية ديمقراطية «للذلك الشبح المتّشح بالرداء القـرمزى والذهب» بدون روح أو حياة أو تبـسيط[٧٢] ،وقد ندّد بموليير ؛ لأنه يسخر من الفضيلة ، ويجعل الرذيلة جذابة . ومسرحية «طرطوف» وحدها - باعتبارها ضد الكهنوت - تلقى تحيـزا فى عينى مرسييه . وقد أعلن أنّ وحـدتى الزمـان والمـكان بلا جـدوى بالمرة . والجـدران التـى تفـصل بين الأجناس الأدبية هى نفسها التى يطالب بتقويضها[٧٣] . وهو يزكى دراما الطبقة الوسطى: يجب أن تكون مثيرة ، يجب أن تجعل الدموع تنهمر ، وكل هذا فى صالح تضامن ديمقراطى جديد . ويدوّى صـوت مرسييه ، وكأنه يكاد يردّد رجع صدى تولسـتوى أو وردزورث عندما يريد من الفن «أن يفـيد فى ترابط الناس بالعاطـفة المنتصـرة للحنان والشفـقة» . علينا أن نحكم على «نفـس كل إنسان

(٧٢) «عن المسرح» ، ص ٩ من المقدمة .

(٧٣) المصدر السابق ، ص ٧٦ ، ص ١٤٢ - ١٤٦ .

بدرجة الانفعال الذى يبديه فى المسرح[٧٤]» ويريد مرسييه تراجيديا سياسية وطنية جديدة تخاطب كل الناس . ولا يجب أن نخاف تصور أقصى معاناة وأشد مسغبة ، ويمكن إقامة منظرها فى مستشفى أو بيت للإصلاح . والتأثير المنشود هو نفسه : «إننى أبكى وأشعر بلذة . إننى إنسان[٧٥]» . إن المسرح هو رائعة المجتمع : ويتوقع مرسييه - على نحو دموى المزاج - أن تتمكن التراجيديا الجيدة من تغيير التكوين السيئ لمملكة من الممالك، وأن تتمكن من إحداث ثورة سياسية[٧٦]» ومرسييه كاتب مسْهب وخطابى، وهو يرفض كل ما كتب عن فن الشعر ، كما يرفض كل الناس والمذاهب ، وفى مجموعة المقالات القصيرة التى كتبها «قلنسوتى الليليّة» (١٧٨٤) يندد بكل القواعد ، كما يندد بالنقاد «على أساس أنهم بلاء الفنون، والمغتالون الحقيقيون للعبقرية » . يجب أن نبدأ وحيدين ، ونعتمد على العبقرية ، لأنه لا توجد أى نظرية فى فنون الذوق . وهو يعتبر بوالو «جافاً وبارداً وتافهاً»، مجرد متخذلق ، [٧٧] والشعر ، فن الإثارة . وفى الوقت نفسه نجد نزعة مرسييه العاطفية فى الذروة ، بل وحتى أخلاقية مفرطة فى الاحتشام . وهو يكتب صفحات ساخطة ضد « الإلياذة » ، ويندد بقسوتها وفظاظتها ، وهو ضد مسرحية «جورج داندن »[٧٨] ، باعتبارها مسرحية فاسقة تشجّع على الزنا ، وضد الأخلاقيات التى تصدم فى مسرحية

(٧٤) المصدر السابق ، ص ١ ، ١٢ .

(٧٥) المصدر السابق ، ص ٣٩ ، ١٣٦ ، ١٣٢ .

(٧٦) المصدر السابق ، ص ٤ ، ٢٣ .

(٧٧) قارن : «قلنسوتى» ، الجزء الثانى ، ص ٢٦٨ ، ص ١٩٩ - ٢٠٠ ، ص ١٩٥ .

(٧٨) مسرحية نثرية فى ثلاثة فصول كتبها موليير وقد عُرضت عام ١٦٦٨ (المترجم) .

«فيدر[٧٩]» ، ويلوح أنه يمثل نمط جديد: البورجوازى الصغير المنحط المستاء من كل فن الطبقة العليا . ويلوح أنه عاطفى وغير متحفظ ، ومع هذا فهو متطهر بصرامة رفضه للمجتمع المتهم بالزخرفة الجوفاء من حوله . ولهذا ليس عجيبا أن يميل مارسييه إلى جماعة «العاصفة والاجتياح» الفنيّة ، كما أن ليس عجيبا أن يترجم هنريخ ليوبولد فاجنر كتابه (١٧٧٦) وقد ساهم جوته بملحق هو «حافظة جوته» ، وقد صادق فيه على رفض القناعات التقليدية للتراجيديا الفرنسية ، لكنه حذّر من أن هناك شيئا يشبه «الشكل الداخلى[٨٠]»

ولم يكن مرسييه - بأى حال من الأحوال - وحده فى عصره حتى فى فرنسا . فهناك جماعة من الكتاب المتحمسين ، بل حتى الصوفيين هم اليوم يكاد أن يكونوا منسيين تماما ، لكنهم يمثلون تماثلا لافتا لجماعة «العاصفة والاجتياح[٨١]» الألمانية ، ويمكن للإنسان أن يجمع عدة فقرات من هؤلاء الكتاب، تمتدح العبقرية والحماسة والجلال والشعور المباشر ، وتندّد بالذوق السليم والقواعد والوحدات و«الفن» كله . والرواج الهائل لأوسيان فى فرنسا ، والتقدير المتنامى لشكسبير على الأقل على خشبة المسرح، والإعجاب بالإنجيل كشعر - كل هذه الأمور أفضت إلى تصور جديد للشعر ، وتوقعت - من

(٧٩) المصدر السابق ، الجزء الأول ، ص ٢٤٠ وما بعدها ، الجزء الثانى ، ص ١١٢ ، ص ١١٤ (المؤلف) ومسرحية «فيدر» من تأليف راسين، وقد عرضت عام ١٦٧٧ (المترجم) .

(٨٠) محاولة تجديد شاملة لمادة التمثيليات ، ليبزج ، ١٧٧٦ ، وقد أعيد طبع إسهام جوته فى «الأعمال الكاملة» بإشراف فون درفلن (شتوتجارت ، ١٩٠٢ - ١٩٠٧) المجلد ٣٦ ، ص ١١٥ - ١١٦ .

(٨١) كورت فايز «الصورة العالمية لجماعة العاصفة والاجتياح (برلين ، ١٩٣٤) ، فيها مبالغة بالنسبة لتماسك الجماعة والمبالغة فى الأهمية الأدبية للمؤلفين الذين يتناولهم .

ناحية المبدأ - كل شيء تقريبا أعلنه الرومانسيون الفرنسيون المتأخرون على أنه إنجيل جديد . غير أن هؤلاء المناهضين للفلاسفة والمعادين للكلاسيكيين لم يكونوا قادرين على طرح بيان نظرى واضح عن محبّاتهم وكراهياتهم . وقد ظل بحث سانت مارتن[٨٢] مجهولا «عن الشعر النبوئى والملحمى والغنائى[٨٣]» ، والتدفقات السحرية لجان مارى شاسينون المسماة «شلالات التخيل ، وطوفان الكتابة والتقيّؤ الأدبى ، والنزيف الموسوعى ، ووحش الوحوش» . وهى تفيد فى إظهار أن فرنسا لم تكن كلاسيكية جديدة متجانسة قبل هوجو . كما هو المفترض كثيرا .

وعلى الإنسان أن يدرك أن النزعة الانفعالية الشعرية لقيت تأييدها أيضا من الجانب المقابل للصوفية : بالنزعة الحسية القطعية عند كونديلاك (١٧١٤ - ١٧٨٠) وكتابه الوحيد الذى ينتمى إلى النقد الأدبى «فن الكتابة» (١٧٧٥) هو بالأحرى كتاب أولى عن البلاغة كتبه لتلميذه فرديناند ابن دوق بارما . وهو يضم فصلا بارزاً عن الأسلوب الشعرى[٨٤] ، وفيه يؤكد كونديلاك استحالة تثبيت

(٨٢) لويس كلوبدى سانت مارتن (١٧٤٣ - ١٨٠٣) . كاتب وفيلسوف فرنسى ساهم في انتشار المذهب الإشراقى (المترجم) .

(٨٣) «المؤلفات المنشورة بعد الوفاة» (تورس ، ١٨٠٧) الجزء الثانى ، ص ٢٧١ وما بعدها . ويذهب سانت مارتن إلى أن الشعر النبوئى هو الشعر الوحيد الأصيل . والموضوع الحق للشعر هو تصوير «الحقائق العليا» التى يمكن أن تلهمنا بنار إلهية (ص ٢٧٦) .

(٨٤) عمل كونديلاك مربيا من ١٧٥٨ إلى ١٧٦٧ والكتب المدرسية (ثلاثة مجلدات) حدث فيها اضطراب بسبب الرقابة ولم تنشر إلا فى عام ١٧١٥ بطباعة مموهة بالبنط المزدوج . ويقول كونديلاك إن الفصل الخاص بالأسلوب الشعرى قد أضيف فيما بعد (ص ٣١٧ من طبعة ١٧٨٢) . ولا أستطيع أن أشارك جوستاف لانسون فى تقديره لأفكار كونديلاك الأدبية فى (دراسات فى التاريخ الأدبى ، باريس ، ١٩٢٠) فالتفرقة بين فلسفة شاملة وشعر قومى ليست جديدة ، وليست مهمة كما يزعم .

قواعد للأسلوب الشعرى ، لأنه يوجد العديد من الأنواع بقدر ما يوجد العديد من العباقرة . والشعر يتنوع تنوعاً شديداً مع كل لغة وأمة وزمن . إنه يستخدم صوراً ، ومن ثمّ فهو محلى وقومى مرتبط باللغات ، بينما الفلسفة من جهة أخرى تستخدم التحليل ، ومن ثم فهى كلية . ولا يوجد أكثر معارضة للذوق من الروح الفلسفية . وحتى القواعد والأجناس تتنوع . «وإن أسماء الملحمة والتراجيديا والكوميديا جرى الاحتفاظ بها ، لكن الأفكار المرتبطة بها ليست هى على الاطلاق «وكل شعب قد حدّد أساليب وملامح مختلفة لكل الأنواع المختلفة للقصيدة»[٨٥] . وفى الشعر وفى النثر «طبائع» بعدد ما يوجد من «الأجناس» . وطبيعة الشعر وكل نوع مسألة اصطلاحية خالصة ، وتتنوع كثيرا حتى يصعب تحديدها . والنصيحة الوحيدة التى يستطيع كونديلاك أن يدلى بها هى «إن الانسان يستشعره ، وهذا يكفى» . والاستدلال لا فائدة منه «ويبدو كلما تأمل المرء فى الجمال قل استشعارة بالشعر»[٨٦] ، وبالفعل فإن كونديلاك مهتم أساسا بالسيكولوجيا التأملية والتاريخ «الحدسى» . ولقد رسم خطة للطفولة والتقدم والتفسخ ، وفى كتاباته الأخرى تأمل - مثل روسو - فى أصول اللغة والشعر حسب احتياجات الإنسان للتعبير الذاتى وإفراغ العواطف[٨٧] . ومع هذا لا يزال عقلانيا وفيلسوفا بقدرٍ كافٍ ، يجعله يقول : إن الأدب الفرنسى هو الأفضل ، لأنه يربط الروح الفلسفية الكلية ، أكبر من ترابط الأفكار بالروح الشعرية .

وهكذا من خلال عدة مواقف فلسفية مختلفة من روسو وديدرو

(٨٥) فن الكتابة ، ص ٣٥٤ .

(٨٦) المصدر السابق ، ص ٣٣٥ .

(٨٧) انظر أساسا الجزء الثانى من «مقال عن أصل المعرفة الإنسانية» ، أمستردام ، ١٧٤٦ .

وكونديلاك وسانت مارتن نجد أن التصور العاطفى للشعر قد تأسس . والدواعى التى أدّت إلى أن يكون مؤثرا على نحو كامل قبل ١٨٣٠ تبدو غامضة نوعا ما . ومما لا شك فيه أنّ هذه الدواعى - فى جانب منهـا - تقول أنه لا يوجد شاعر عظيم حقا أو كـاتب درامى عظيم حقا قد طبّق النظـريات . ومن جانب آخر، فإنّ العديد من مـروّجى أجرأ النظريات احتفظوا بذوق عملى مـتردد ، وقدّموا تنازلات وتوفيـقات ، ومن جانب ثالث ، فـإن الثورة الفرنسـية أعجـبت مرة أخـرى بالقديم الكلاسـيكى . وبالرغم من أن نـابليون كـان يحـمل مؤلفـات أوسيان ورواية «آلام فرتر» لجوته فى جيبه إلى مـصر ، أعاد تشييد الكلاسيكية الجديدة كمعتقد رسـمى ، وحتى الأسرة المالكة من آل بوربون بعد عودة الملكية لم تغير الخط الرسمى .

وعلى أى حال يوجد شىء ناضر وجدير عند شـخصيتين فى أواخر القرن الثامن عـشر : أندريه شانيـه (١٧٦٢ - ١٧٩٤) وأنطوان ريفارول (١٧٥٣ - ١٨٠١). لقد ظل شانيـه مجهولا ومؤلفاته غير مطبـوعة أثناء حياته، ولم يتم اكتـشافه إلاّ فى عـام ١٨١٩ . لقد كتب قـصيدة «الابتكار» ،والتى احـتفظت بوضع متناقض ظاهريـا على نحو خفيف ، فـالمطلوب هو الابتكار والإبداع ، ولكن المطلوب أيضا - فى الوقت نفسه- هو محاكاة القدماء . والبيت الشهير :

«وأنت تفكر فى الجديد توجه إلى الروائع القديمة[٨٨]» يوحى - بالأحرى - بازدواجيـة بسيطة متـعلقة بالمحتـوى والشكل ، فشنيـيه يوحى بمحتـوى جديد للشعـر : علم جديد . وهو يرى فـى العلماء توشيلـى ونيوتن وجاليلـيو كنزا

(٨٨) «الأعمال الكاملة» ، إشراف ج. والتر (باريس ، ١٩٥٠) ، ص ١٢٧ .

مفتوحا إلى فرجيل جديد . ولقد حاول هو نفسه مثل هذه القصيدة العلمية «هرمس» ، لكنه أوصى - فى الوقت نفسه - بالتمسك بالتصميم والشكل عند القدماء وأقرّ بشدة بمطلب النقاء الكامل للأجناس والحفاظ الصارم على اللياقة والحس الممتاز ، والمح - منددا - إلى الإنجليز على أنهم منتهكو الحقيقة والعقل [٨٩] .

وتتضح آراء شنييه الأدبية على نحو أكبر من شذرات فى «مقال عن علل ومعلولات الكمال، وتفسخ الآداب والفنون» والذى يمكن - إذا ما اكتمل - أن يكون نوعا من التاريخ الاجتماعى للأدب جرى تخطيطه فيما بعد عند السيدة دى ستال فى «عن الأدب»[٩٠] . لقد أراد شانييه أن يبحث الأسباب التى تجعل الأدب عملا فاضلا: المناخ ، القوانين ، أشكال السلوك ، العادات ، الظروف المحلية والمؤقتة ، تأثير الأدب الرائع - وهى أمور تتعارض مع الأسباب التى لا تجعل الأدب فاضلا : الشكل ، تأثير البلاط ، الأدب السيئ . . إلخ . ولم يحدث إلا الاحتفاظ بسلسلة من الملاحظات فقط تظهر قصد شانييه مدح السذاجة والبساطة عند اليونانيين، الذين يتبعون دائما الطبيعة والحقيقة . وهو ينتقص من قدر التشنجات الهمجية عند شكسبير ، واليأس الجنونى عند يونج ، وهو يهاجم كلا من فولتير وباسكال ، ويؤكد الاستقلال الشديد للشاعر ضد البلاط الملكى والحكام الأكاديميين . ويشير شانييه نفسه إلى أوجه التشابه بين

(٨٩) على سبيل المثال المصدر السابق ص ١٢٣ ، ١٢٥ ، ١٣٠ .

(٩٠) المصدر السابق ص ٦٢١ - ٢٩٣ .

هذه الآراء وآراء صديقه الفييرى[٩١]

ولكن الأكثر أصالة من هذه العبادة لليونانيين والإعلاء من شأن حرية الشاعر لمحات شانييه النورانية عن المفهوم المجازى أو الرمزى للشعر . إن «الحركات الكبرى للنفس تلهم التعبيرات الجليلة» ، والحماسة تقتضى لغة استعارية ، والمجاز هو لغة العقل . وهو فى خطته لقصيدة «هرمس» حاول أن يعرض «للأرض على شكل رمز مجازى لحيوان كبير يعيش ويتحرك ، وهو معرض للتغيرات والثورات والانفعالات والاضطرابات فى دورة دمه(٩٢)» ، ولكن عندما نشرت قصائد شانييه بدت أساسا على أنها شعر حسى أو سياسى ، يشير نظمه إلى نهج البدع الرومانسية. ولم تتكشف طموحاته العقلية الكبرى إلا فيما بعد بوقت كبير[٩٣]

ولقد أعدم شانييه على مقصلة الجيلوتين . ومات ريفارول فى المنفى فى برلين ، وهو يكاد يكون نسيا منسيا . واليوم يُعرف خير معرفة بكتابه «مقال عن كلية اللغة الفرنسية» (١٧٨٤) إنه كتاب فار بجائزة ، ويعد ردا على سؤال طرحته أكاديمية برلين ،وهو يُعد وثيقة مهمة جدا عن الوضع السائد للغة الفرنسية والأدب الفرنسى فى أواخر القرن الثامن عشر . وهو أيضا مسح

(٩١) المصدر السابق ، ص ٦٢٧ ، ص ٦٤٦ (المؤلف) وفيتوريو الفييرى (١٧٤٩ - ١٨٠٣) : شاعر تراجيدى إيطالى جاب أنحاء إنجلترا وأوروبا، واستقر عام ١٧٧٢ فى التورين ، وحقق نجاحا كبيرا بأول تراجيديا له وهى مسرحية «كليوبترا» (١٧٧٥) ثم انتقل إلى فلورنسا (حوالى ١٧٧٦) وتراجيدياته كلها كلاسيكية الشكل (المترجم) .

(٩٢) المصدر السابق ، ص ٦٧٦ ، ص ٤٠٦ .

(٩٣) نشر هنرى دى لاتوش مختارات بسيطة بعنوان «المؤلفات الكاملة» فى ١٨١٩ ، وظهرت قصيدة «هرمس» فى طبقه ١٨٣٣، ولم تظهر شذرات المقال إلا فى ١٨٩٩ .

عقلانى حافل بالمعلومات عن اللغات الأوروبية الرئيسية ودورها التاريخى . لقد بلغ الذروة فى مقارنة بين اللغة الفرنسية واللغة الإنجليزية ، وفيه اندفاع متكرر فى تعميماته ، لكن له قيمته فى صياغة نموذج الوضوح الفرنسى بمصطلحات قوية . «إن ما ليس واضحا ، ليس فرنسيا»[٩٤] وهناك بعض النقد الأدبى البسيط فى تخطيط ريفارول لتاريخ اللغة الفرنسية ، وفى تأكيده على النثر ، وفى رفضه الحاد لرمزية الكلام عندما أصبحت تصور المعنى بدقة .

وعلى أى حال يجب التنويه بترجمة «الجحيم» لدانتى نثرا إلى الفرنسية (١٧٨٥) وهذا التنويه ليس كعلامة على تغيّر الذوق فحسب ، بل أيضا بسبب المقال الافتتاحى الذى كتبه ريفارول ، والذى أظهر - وإن كان لايزال مليئا بالتحفظات - ذوقا أصيلا بالنسبة لما هو جليل ومرعب عند دانتى . وهو يصف أسلوبه بأنه «يقوم على ساقيه بقوة الاسم والفعل الشديدتين دون حاجة إلى كتابة واحدة» . وأشعاره «هى فى الوقت نفسه فكر وصورة وشعور . وهى كائنات هلامية تعيش فى الكل ، وتعيش فى كل جزء[٩٥]» غير أن رغبة ريفارول أن يرد ذكره فى تاريخ للنقد الأدبى قائمة فى كتابه «عن الإنسان العاقل والفانى» (١٧٩٧) والذى يبدأ ببحث اللغة بصفة عامة . وهو يحتوى على سيكولوجيا وعلى الإنسان على نحو أصيل جدا[٩٦] ، كما يحتوى أيضا على بعض التأملات فى المشكلات الجمالية . ويميز بين التخيل الإبداعى الإيجابى ومجرد

(٩٤) الأعمال الكاملة ، الجزء الثانى ، ص ٤٩ .

(٩٥) المصدر السابق ، الجزء الثالث ، ص ٢١ من المقدمة فى الملاحظات بالهامش . وربما التشبيه الوارد قد أوحى به مارمونتل السابق التنويه عنه .

(٩٦) هذا وارد عند كارل - - إيوجين جاس «أنطوان دى ريفارول» ماجن ، ١٩٣٨ .

الملكة السلبية . ويعرّف العبقرية بأنهـا ملكة إبداعية ، ويميز بين عبقرية الأفكار التى هـى ذروة الـروح ، وعبقـرية التعـبيـر التى هـى ذروة الألمعية . فالعبقرية - إذن - هى ما يولّد وينتج ،إنهـا هبة الابتكار[٩٧] .إنه - من خلال مناقـشته للنقد على إنه روح النظام - يميـز بين النقد الجزئى والنقد العـام ، ويؤكد على الحاجة إلى الحكم على الاثنين معا من جانب الجماهير وبالتفصيل[٩٨] .

لقد أورد صديقه شندوليه محادثات معه جرت فى هامبورج عام ١٧٩٥ ، وهى تحتـوى على العديد من الملاحظات المثيـرة : «إن الشاعر ليس إلاّ وحـشا مبدعا شديدا مُفْعماً بالحيوية ، فيه تُعرض كل الأفكار على شكل صور . وكلا المتوحش والشـاعر . . . لا يتحـدثان إلا بالهيروغليـفية ، لغـة الأسرار»[٩٩] ، ويبدو هذا أشـبه بتلخيص موجـز حسّى لبعض البصـائر عند ديدرو ، وكانت لاتزال جديدة في فرنسا عندما نشرت المحادثات لأول مرة . ولكن يصعب أن نتبين السبب الذى دفع الناقد سانت - بـيف إلى أن يقول إن ريفارول «كان يمكن أن يكون ناقدا أدبيـا كبيرا» ، وأنّه يوجد «فـيه هازلت[١٠٠] فرنسى[١٠١]» ، وآراؤه عن المؤلفين المحددين على نحو ما يورد شندوليه ، هى فى الأغلب «نزوات» ، وفى مواقع أخرى كـتب عن المسائل الأدبية مثل « تقويم زمنى صغـير لأسلافنا

(٩٧) الأعمال الكاملة ، الجزء الأول ، ص ١١٥ ، ص ١٢٥ .

(٩٨) المصدر السابق ، الجزء الأول ، ص ١٣٠ - ١٣١ .

(٩٩) سانت - بيف : شاتوبريان وجماعته الأدبية ، الجزء الثانى ، ص ١٢٨ .

(١٠٠) وليم هازلت (١٧٧٨ - ١٨٣٠) : ناقـد وأديب بريطانى من مـؤلفـاته: «محـاضـرات عن الشـعـراء الإنجليز» (١٨١٨ - ١٨١٩) (المترجم) .

(١٠١) المرجع السابق ، الجزء الثانى ، ص ١٣٨ - ١٣٩ .

العظام » (١٧٨٨) ، وهو مجرد سلسلة من الفرقعات الساخرة ضد معظم معاصريه . إن روسّو والأكاديمية الفرنسية هما الأضحوكة الخاصة التى هى موضع سخريته ، لكنه هاجم أيضا فولتير والكتابات المبكرة للسيدة دى ستال . ورأى ريفارول في شكسبير هو - فى جوهره - رأى فولتير . وذوقه لا يزال من النوع التقليدى . وعلى أى حال رحّب - بالفعل - بشاتو بريان ، وألمح إلى عظمة دانتى . وعلى الرغم من أن تأملاته تتجمع نحو تصوّر جديد للعقل ، وبالتالى للشعر فإنّ ريفارول ظل فى المزاج والذوق العملى فرنسيا يمثل القرن الثامن عشر : فطنا وعقلانيا ومقطوع الصلة عن مصادر الشعر العظيم . إنه يمثل مأزق العصر : الاستبصار بالجديد ، ومع هذا يوجد انخراط عميق فى التراث الآخذ بالخناق .

المصادر والمراجع

There is no general study of French criticism in this period except two chapters in Daniel Mornet, Le Romantisme en France au xviiie siécle, Paris, 1912. Alfred Michiels, Histoire des idées littéraires en France au xixe siécle et de leurs origines dans les siécles antérieures is vols. 4th ed. Paris, 1863), though highly partisan, is still instrucive Ferdinand Brunetiére, L'Évolution de la critique depuis la Renaissance jusqu' á nos jours (Paris, 1890) is a good small sketch. T.M. Mustoxidi Histoire de l'esthétique francaise:1700-1900 (Paris, 1920) is useful though the comment is mediocre. Phillipe van Tieghem Petite Histoire des grandes doctrines littéraires en Framce. De la pléiade au suréalisme (Paris, 1946), though very brief, is the best sketch available. Much also in Naves, Le Goût de Voltaire, Paris, 1938.

Rousseau is quoted from Oeuvres complétes, ed. V.D. Musset-Pathay (Paris, 1824), except Lettre á Mr. d'Alembert sur les spectacles, which is from ed. of Max Fuchs, Geneva, 1948. I Know of no general discussion of Rousseau's criticism. On stage controversy see Moses Barras, The Stage Controversy in France from Corneille to Rousseau. New York, 1933. Ct. E. Faguet, Rousseau contre Moliére, Paris, 1911.

Buffon's Discours sur le style is available in many reprints . Good comment in Émile Krantz, Essai sur l'esthétique de Descartes (Paris, 1882), PP. 342-59 .

Marmontel is quoted from Poétique française, 2 vols. Paris, 1963; and Éléments de littérature, 3 vols. Paris, 1879. J.Lenel, Marmontel (Paris, 1902) is largely biographical and descriptive. Heinrich Bauer. Jean-François Marmontel als Literaturkritiker (Dresden, 1937) is a useful collection of passages .

Le Harpe is quoted from Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne, 18 vols. Paris, 1823; and from (Œuvres, 5 vols. Paris. 1778. Sainte-Beuve's two essays in Causeries du lundi (5, 1851) are largely biographical. Grace M. Sproull's The Critical Doctrine of J.F. de la Harpe (Chicago, 1939) is only a small fragent of what seems a valuable thesis .

Melchior Grimm's Correspondance littéraire is quoted from the ed. of Maurice Tourneux, 16 vols. 1877-82. Sainte-Beuve's essay is in Causeries du lundi, 7, 1852. Edmond Scherer, Melchior Grimm (Paris, 1887) is still standard. Other discussions: Karl A.F. Georges, M. Grimm als Kritiker der zeitgenössischen Literatur, Leipzig, 1904; Anne Cutting Jones, F.M. Grimm as d Critic of Eighteenth Century French Drama, Bryn Mawr, 1926. Alfred C. Hunter, "Les opinions du baron Grimm sur le roman anglais," Revue de littérature comparée, 12 (1932), 390-400; F.Ewen, "Criticism of English Literature in Grimm's Correspondance, SP, 33 (1936), 397-404; Joseph P. Smiley, Diderot's Relations with Grimm, Urbana, Ill., 1950 .

Sébastien Mercier's Du Théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique is quoted from the Amsterdam ed., 1773. Also used is Mon Bonnet de nuit, 2 vols. Neuchâtel, 1784. Léon Béclard, Sébastien Mercier (Paris, 1903) is a large (810 pp.) unfinished biography (to 1789 only).

On Chassaignon, Saint-Martin, etc. see Kurt Wais, Das antiphiloso-thische Weltbild des französischen Sturm und Drang, 1760-1789, Berlin, 1934. I quote Saint-Martin, CEuvres posthumes, 2 vols. Tours, 1807.

Condillac's L'Art d'écrire is quoted from Cours d'étude, 2, Deux Ponts (fictitious imprint), 1782. Gustave Lanson's "Les idées littéraires de Condillac," in Études d'histoire littéraire (Paris, 1929), overrates his importance. On the philosopher and psychologist see G. Le Roy, La Psychologie de Condillac, Paris, 1937; and Mario dal Pra, Condillac, Milan, 1942 .

André Chénier is quoted from Œuvres complétes, ed G. Walter, Paris, 1950. Cf. Paul Glachant, André Chénier, critique et critiqué Paris, 1902 .

Rivarol is quoted from OEuvres complétes, 5 vols. Paris, 1808 See Sainte-Beuve's essay in Causeries du lundi, 5, 1851. Quotaions from Chênedollé's interviews with Eivarol are in Vol. 2 of Sainte-Beuve's Chateaubriand et son groupe littéraire, ed . M. Allem, Paris, 1948. André Le Breton, Rivarol (Paris, 1895) is mainly a biography. K.E. Gass. Antoine de Rivarol (1753-1801) und der Ausgang der französischen Aufklärung (Hagen, 1938) has the best analysis of his ideas.

(٥)

دكتور جونسون

لايمكن أن يعد صمويل جونسون (١٧٠٩ - ١٧٨٤) - ببساطة - ممثلا للكلاسيكية الجديدة الإنجليزية . ومن الحق أنه يتمسّك بكثير من أمورها العادية ، ويشارك فى معظم أذواقها . لكنه يختلف اختلافا بينا عن المعتقد الكلاسيكى الجديد بالنسبة لبعض المسائل الهامة . ففيه قدنما بعض من عناصرها نموا مفرطا عن كل العناصر الأخرى ؛ مما أفضى إلى نتائج مدمرة لماهيتها الخالصة . وبطبيعة الحال ليس دكتور جونسون رومانسيا بالمرّة أو حتى مبشراً بالرومانسية دون وعى ، بل هو بالأحرى ناقد من النقاد العظام الأول ، كاد أن يكف عن فهم طبيعة الفن ،وهو يتناول الفن في الصفحات المحورية على أنه حياة . لقد فقد الإيمان بالفن كما فهمه الكلاسيكيون ، ولم يجد الإيمان الرومانسى . ولقد مهّد الطريق لرأى يجعل الفن من نافلة القول حقا ، مجرد حامل لتواصل الحقيقة الخلقية أو السيكولوجية . لم يعد يحكم على الفن كفن ، بل على أنه قطعة أو شريحة من الحياة. هذه النظرة الجديدة تتضح بأوضح صورة فى « التصدير » الشهير لجونسون لطبعته لأعمال شكسبير (١٧٦٥) :

« لذا فإن هذا هو الثناء على شكسبير ، إن الدراما التى كتبها هى مرآة للحياة ؛ إنه هو الذى يربك خياله فى تتبع الأشباح التى طرحها الكتّاب الآخرون قبله ، ويمكن لخياله هنا أن يشفى من أشكال الوجد المهتاجة بقراءة المشاعر الإنسانية فى اللغة الإنسانية ، بمناظرة منها يمكن للناسك أن يقدرتعاملات العالم ، وللمعترف بذنوبه أن يتنبأ بتقدم العذابات ... ليس لدى شكسبير أبطال؛ إن مناظره حافلة بالناس، الذين يتصرّفون ويتحدّثون على نحو ما يعتقد القارئ أنه يتكلم أو يتصرف بها فى المناسبة نفسها ... وإنّ حوار هذا المؤلف غالبا ما يتحدد - بوضوح - بالحادثة التى تنتجه ، وتجرى متابعته بسهولة

وبساطة ؛ حتى إنه يبدو من النادر الزعم بجدارة الرواية ، بل يجرى التقاطه بانتقاء من الحديث الشائع والحوادث الشائعة » [1] .

إن جونسون يرى أن الأدب « عرض صادق للأشياء الموجودة حقا والأفعال المؤداة حقا » [2] ، وأن « النهاية الشعرية للقصّ هى نقل الحقيقة » [3] ، وأن الروائيين يجب أن « يكونوا ناسخين صادقين للعادات الإنسانية » .[4] وهذا الرأى لجونسون يتردد مرارا وتكرارا ، ويسرى - طوال كتابة جونسون - شك عميق فى كل القص وكل الفن . وكما يقول هوكنز [5] : « إنه يستطيع فى أى وقت أن يتحدث عن استجابة كل العلاقات الروائية التى كثيرا مايقول عنها إنها لاتستحوذ على العقل » [6] . وإن رفضه واحتقاره للرواية أمر معقول وشجاع، وهو قول آخر من أقواله [7] .

ويمكننا أن نرى هذه الأفضلية للحقيقة تسرى عبر كل أحكام جونسون . وهو يرى بقوة شديدة فى قصة يحكيها أيضا هوكنز : « لقد تحدث مع بعض

(١) تصدير لشكسبير ؛ رالى ، ، ص ١٤ .

(٢) حياة الشعراء ، الجزء الثالث (بوب) ، ص ٢٥٥ .

(٣) المصدر السابق ، الجزء الأول (رولر) ، ص ٢٧١ .

(٤) رامبلر ، العدد الرابع ، المؤلفات ، إشراف مورفى ، الجزء الثانى ، ص ٢١ .

(٥) جون هوكنز (١٧١٩ - ١٧٨٩) : كاتب إنجليزى صديق لدكتور جونسون وعضو نادى جونسون : وهو الذى كتب وصية جونسون ، أشرف على نشر أعماله وكتب عنه سيرة حياة (١٧٨٧ - ١٧٨٩) ، كما كتب « تاريخ عام العلم وممارسة الموسيقى » (١٧٧٦) (المترجم) .

(٦) المؤلفات ، إشراف هوكنز (١٧٨٧) ، الجزء الأول ، ص ٢٦٧ .

(٧) حياة الشعراء ، الجزء الثانى (اديسون) ص ١٢٩ .

الأشخاص عن فن التصوير المجارى ، فقال : « (إننى - بالأحرى - قد رأيت كلبا أعرفه أفضل من كل فن التصوير المجارى ، وهم يستطيعون أن يجعلونى أراه فى العالم) » [٨] . ويأتى كلامه على نحو أكثر مدعاة للدهشة فى تفضيله للتراجيديا العائلية : « إن الأقرب هو الذى يمسّنا أكثر . والانفعالات ترتفع فى التراجيديات العائلية أشد مما ترتفع فى التراجيديات المستبّدة » [٩] . ومسرحية « تيمون الأثينى » لشكسبير هى « تراجيديا عائلية ، ولهذا تستحوذ بقوة على انتباه القارئ » [١٠]. وإن منظرا محزنا ومثيرا فى مسرحية « هنرى الثامن » لشكسبير (الفصل الثانى) ،حين تسمع كاترين أوف أراجون عن موت ولسى ، وتتحدّث عن آخر رغباتها ؛ إنه بالنسبة لجونسون « فوق أى جزء آخر من تراجيديات شكسبير ، وربما فوق أى منظر لأى شاعر آخر ، هو منظر رقيق ومحزن بدون آلهة وأرواح منتقمة أو سموم أو كوارث ، بدون عون من الظروف الرومانسية ، وبدون انفجارات غير محتملة من التفجّع الشعرى ، وبدون أى نوبات من المسغبة الشديدة [١١] » .

هذا الإلحاح على الحقيقة والشك فى القصّ هو - فى الأساس- بعض آراء جونسون الأدبية الأكثر لفتا للنظر والأكثر شهرة . لقد كره قصيدة « ليسيداس » لملتون[١٢] ،لعدة أسباب: منها أنها « غير أمينة » بالنسبة

(٨) تنويعات جونسونية ، الجزء الثانى ، ص ١٥ .

(٩) رسائل ، الجزء الأول ، ص ١٦٢ .

(١٠) رالى ، ص ١٦٥ .

(١١) المصدر السابق ، ص ١٥٠ - ١٥١ .

(١٢) قصيدة الشاعر الإنجليزى ملتون التى كتبها عام ١٦٣٧ (المترجم) .

للانفعال ، « لايجب أن نعـدها تدفقا للعاطفة الصادقـة ؛ لأن العاطفة لاتجرى وراء إشارات بعـيدة وآراء غامـضة . إن العـاطفة لاتقتلع تـوتا من نبات الآس والعاج ،ولا تناشد آرتيـوس ومنيسيوس ، ولاتحكى آلهة الغـابات البرّية وآلهة الحقول المزودجـة بعقب قدم مشـقوق » . و « حيث يوجد فـراغ للقصّ يوجد أسى ضئيل » (١٣) . ولم يتـبين جونســون أن مـقتـضى الأسى المخلص فى الشاعر نفسه - بالرغـم من تبريره بمفاهيم من هوارس أو حتى أرسطو - يطيح بثلاثة أرباع أدب العالم، ويطـرح معيار الخبرة الفـردية للمؤلف ،والذى يكون غير محدد وزائف جماليا معا .

ومناقشة جونسون لأشعار كاولى (١٤) الشيقة هى مثال آخر . وهو ينسب طراز الشعـر الغزلى إلى أنموذج الشاعـر الإيطالى بترارك ، ويواصل : « لكن أساس كل الامتياز هو الحقيـقة : إن من يعبرّ عن الحب ، يجب أن يشعر بقوته .» لقد كان بترارك مـحبا حقيقيـا ، وإن حبيبته لورا تسـتحق - بلاشك - رقّته . وبالنسبة لكاولى، يقول لنا بارنز :« إنه مهمـا يتحدث عن النهاية وتنوع شخوصه التى انقسم قلبه إزاءها ،فإنّه- فى الواقع- واقع فى الحب، ولكن مرة واحدة ، وحـينئذ لـم يكن لديه إطلاقـا عزم على أن يحـكى عاطفـتـه » . ويحكى لنا جونسون - على أساس هذه القـصة غير المحتملة - أنه « مـا منْ إنسان يحتاج إلى أن يكون مشـغلا بالحياة على هذا النحـو ،وأن يشتّتهـا فى أحلام إرادية من الأحداث الخيالية »، وأن يســخر من « ذلك الذى يمدح الجمال ،والذى لم يره إطلاقا ، يشكو الغـيرة التى لم يشعر بها إطلاقـا ويفترض فى نفســه أحيانا أنه

(١٣) حياة الشعراء ، الجزء الأول (ملتون) ص ١٦٣ .

(١٤) أبراهام كاولى (١٦١٨ - ١٦٦٧) : شاعر إنجليزى ألف ملحمة عن حياة داود (لم تكتمل) عام ١٦٥٦ ، ومن مؤلفاته « قصائد عن عدة مناسبات » (١٦٦٣) . (المترجم) .

مدعو ،وأحيـانا أخرى أنه منسى ؛فيجهد خيـاله ،وينّقب فى ذاكرته بحثا عن صور قد تعرض بهجة الأمل أو كآبة اليأس ،ويكسو كلاريس أو فيليس الخيالية أحيانا زهورا ذاوية كجمالها ،وأحيانا جواهر خالدة كفضائلها » [١٥] .

أو خذوا السبب الغـريب الذى أفـرد به جونـسون قصيـدة الكسنـدر بوب « الواز وأبيلار [١٦] » بمـديح خاص علـى أنها « قصيـدة من أسعد نتـاجات الفطنـة الإنسـانية » ، « إن الـقــلب يحب الحقـيقـة بشكل طـبيعى . وتصـبـح مـغـامرات وتعـاسـات هـذيــن الاثنين الـشهــيـرين معـروفـة من التــاريخ اليقــينى » . « إن قصتـهـما جديـدة ومؤثرة على نحو أنهـا تلغى الابتكار ، ويتجول الخـيال بحرّية كاملة دون نضـال فى مناظر القصص » [١٧] . وبالفعل فإن القصـيدة قائمة على صـورة عاطفية وخـيالية عاليـة من رسائل بوسى دى رابوتان [١٨] (١٦٩٧) فى ترجمة إنجليزية قـام بها جون هيـوز ، وفـى عدة مواضـع تبعـد عـن الحقيقة التاريخية .

ويمكننا أن نتبين الموقف نفسـه ، وهو موقف يكاد يوجد فى كل موضع : فهو قائم فى أساس كراهية جونسون للأساطير القديمة؛ لأنها – بكل بساطة– غير حقيـقـية . ولقـــد ناقش مسرحيـة « فيدرا وهيبوليـتس » لإدمـوند سميث،

(١٥) المصدر السابق ، (كاولى) ، ص ٨٦ .

(١٦) قصيدة كتبها الشاعر الإنجليزى الكسندربوب عام ١٧١٧ عن قصة الحب بين الفيلسوف أبيلار والراهبة الواز . (المترجم) .

(١٧) المصدر السابق ، الجزء الثالث (بوب) ، ص ٢٣٥ .

(١٨) روجر رابوتان كونت دى بوسى (١٦١٨– ١٦٩٣) : جندى وكاتب فرنسى وصل إلى مرتبة فارس ، عُرف بمغامراته وقصصه ، واختير عضوا فى الأكاديمية الفرنسية (١٦٦٥) ، ثم سُجن عاما ونُفى من البلاط بعد نشره كتاب « تاريخ حب سكان الغال » وهو قصص فاضحة عن سيدات البلاط الفرنسى (المترجم) .

فيقول : « إن الحكاية أسطورية ، قصة نحن معتادون على رفضها باعتبارها شيئا مزيّفا ، والعادات بعيدة بُعْداً شديدا عن عاداتنا ، حتى إنّنا لا نعرفها من التعاطف، بل بالدراسة ، إن الجاهل لايفهم الحادثة ، والمتعلّم يرفضها باعتبارها حكاية يرويها صبى فى مدرسة ؛ إنه يكرهها ويشك فيها . وهو مالا أستطيع للحظة أن أعتقد فيها ، وما لا أستطيع للحظة أن آخذها باهتمام أو بشغف » (١٩) . ويصعب أن نتبين السبب الذى لايجعل النقد يطبق على فيدرا التى ألفها راسين بالرغم من أن تراجيديا سميث قد تكون سيئة على نحو ما قد يقوله جونسون عنها . وبطبيعة الحال يمتد التنديد بالأساطير أيضا إلى الأساطير المهجورة من إقليم ويلز عن « الشاعر القبلى » (٢٠) لجراى، ويمدها إلى التشكيلات المجازية فى تراجيديا أسخيلوس « بروفيوس» وتراجيديا يوريبيديس « السست » ، وكذلك يمدها إلى مجاز « الخطيئة والموت » فى الفردوس المفقود لملتون (٢١) ، وكل المجازات التى هى كيانات فعالة ، أمور كلها عبث : ولايمكن استحسانها إلا إذا كانت قولا رمزيا يبهج حاملى التعاليم على نحو ما ألف جونسون نفسه من أجل « رامبلر » (٢٢)

(١٩) المصدر السابق ، الجزء الثانى (سميث) ، ص ١٦ .

(٢٠) المصدر السيق ، الجزء الثالث (جراى) ، ص ٤٣٩ (المؤلف) والشاعر القبلى هى قصيدة كتبها الشاعر الإنجليزى جراى عام ١٧٥٧ ، وهى قائمة على تراث من ويلز . فقد كان الملك إدوارد يأمر بإعدام كل رؤساء قبائل السلت القدماء الذين يقعون فى قبضته . والقصيدة إنتحاب من جانب أحد رؤساء القبائل ولعنة على الملك ، ثم تتغنى القصيدة بالأمجاد القادمة لبيت تيودور وشعراء ذلك العصر (المترجم) .

(٢١) المصدر السابق الجزء الأول (ملتون) ص ١٨٥ – ١٨٦ .

(٢٢) مجلة فصلية أصدرها جونسون صدر منها ٢٠٨ أعداد : من ٢٠ مارس ١٧٤٩ / ١٧٥٠ إلى ١٤ مارس ١٧٥١ / ١٧٥٢ ، وهى تضم مقالات من كل أنواع الموضوعات والنقد وكلها فيما عدا خمسةأعداد كتبها جونسون نفسه ، وهى تهدف إلى تثقيف قرائه الحكمة والتقوى وتهذيب اللغة الإنجليزية (المترجم) .

و « إدلر » [٢٣] بغـزارة فـجّـة . والاعتراضـات الشهـيرة على كل القـصائد الرعـوية تصـدر بالطـريقـة نفسهـا . وهو يقول عن قصـيدة « ليسـيداس » لملتـون : « إن شكلهـا هـو الشكل الرعوى السـهل السوقى ، ومن ثم تثير الاشمئزاز » [٢٤] ، وهناك فكاهة حلوة فى قوله « إننا نعرفهما [ملتون والملك إدوارد] لم ينطلقا خارج الحقـول ، وليست لـديهما قطعان لكى يسوقاها » ، « ولايوجد شئ فـيه معرفـة ظاهـرة أو ابتكار متمـرس أقـل من أن يقول لنا كيف يمكن لراعٍ أن يفقـد رفيقه ، وعليه الآن أن يطعم قطعـانه وحيدا ، بدون أى حكـم على مهارته فى عزف المزمـار ؛ وكيف يمكن أن يسأل إله إلهـا آخر مامصـير ليسيـداس ؟ وكيف لا يستطيع الإله الآخر أن ينطق ؟ وهكذا فإن من يـنوح لـن يثـيـر أى تعاطف ؛ وهكـذا مـن يمـدح لن يسـبغ أى شرف على مَن يمدحه » [٢٥] .

وهناك عـددان من مجلة « رامـبلر » (العـدد ٤٢ والعدد ٤٦) مكرسـان للسخرية من الحياة الريفيـة المثالية التى صورها الكتاب الرعويون . وفى سلسلة « أدلر » العدد ٧٧ يظهر كـيف أن ديشيشتر اكـتشف أن البساطة الريفـية ليست هى ما اقتضت به الكتابات الرعوية أن تتوقعه .

ويقول جونسون باحتفاء عن « تقدم الحب» للشاعر ليتلتون [٢٦] : « إنه لوم

(٢٣) سلسلة من الأبحاث ساهم بها جونسون فى اليونيفرسال كرونكل أو ويكلى جازيت بين ١٥ أبريل ١٧٥٨ و ١٥ أبريل ١٧٦٠ (المترجم) .

(٢٤) المصدر السابق ، ص ١٦٣ .

(٢٥) المصدر السابق .

(٢٦) جورج ليتلتون (١٧٠٣ – ١٧٧٣) : شاعر وأديب إنجليزى (المترجم) .

كاف أن نقول إنها قصيدة رعوية » [٢٧] ، وعلى الرغم من أن جونسون قد يكون قرأ رواية « فلكس أوف هيرسانى » ، إلا أنه استهجن الروايات الخيالية فى العصور الوسطى والعصر الحديث ، وكذلك معظم الروايات فيما عدا رواية « إيفلينا » [٢٨] لفانى برنى [٢٩] التى أعجب بها - إذا استطعنا أن نثق بالآنسة برنى - بسبب « معرفتها بالحياة والعادات » و « دقة الملاحظة » [٣٠] .

والمبدأ الثانى العظيم فى نقد دكتور جونسون بعد « الواقعية » هو بالطبع الحقيقة الأخلاقية ، الأخلاق . إن النزعة التعليمية لها تراث محترم فى النقد ، وأنا لا أميل إلى أن أهاجم أحقيتها إذا كانت محدودة . وهى عند جونسون ليست دائما محدودة جدا . فبدلا من هذا نجد أن معياره التعليمى يصبح - فى الأغلب - مطلباً لمجرد إضفاء الطابع الأخلاقى والانتقاء من الطبيعة مما يتعارض كثيرا مع مبدئه الخاص بالواقعية . ففى « رامبلر » العدد الرابع، يبحث الرواية الحديثة ، ويبدأ بقوله « إنها تعد بحق أعظم امتياز للفن فى محاكاة الطبيعة ؛ ولكن من الضرورى أن نميزّ تلك الأجزاء من الطبيعة الأنسب للمحاكاة : فالعناية الأكبر لاتزال مطلوبة فى عرض الحياة ، والذى يساء تلوينه فى الأغلب من جراء العاطفة أو يتشوه بالشر » . ويخلص إلى أن « العديد من

(٢٧) المصدر السابق (ليتلتون) ، ص ٤٥٦ .

(٢٨) رواية « إيفلينا أو دخول سيدة شابة إلى العالم » هى رواية المراسلات القصصية لفانى برنى ، ونشرت مجهولة فى عام ١٧٧٨ (المترجم) .

(٢٩) فانى [فرنسيس] برنى (١٧٥٢ - ١٨٤٠) : روائية وأديبة إنجليزية وأبوها من ضمن حلقة دكتور جونسون وكذلك هى أيضا . (المترجم) .

(٣٠) مدام داربلاى « مذكرات ورسائل » بإشراف دوبسون (لندن ، ١٩٠٤) الجزء الأول ، ص ٢٤٦ - ٢٤٧ .

الشخصيات لايجب أن تُرسم » . إن هدف الروايات هو « أن تعلم وسائل تجنب الأحابيل التى تنصبها الخيانة للبراءة ... وإعطاء قوة مواجهة الخداع دون الوقوع فى أسر ممارسته ؛ واستثارة الشباب بالمواجهات الخادعة فى فن الدفاع الضرورى ، وزيادة التعقل دون إفساد الفضيلة .» لا اعتراض على الأبطال الكاملين ؛ ولأنه من الضرورى إظهار الرذيلة ؛ فإنها يجب أن تثير الاشمئزاز على نحو دائم » . وكثيرا مايطالب جونسون أيضا بنهاية سعيدة لمسرحية « الملك لير » لشكسبير : « منذ عدة سنوات صُدِمْتُ من موت كورديليا حتى إننى لا أعرف ما إذا كنت أطيق أن أقرأ مرة أخرى المناظر الأخيرة فى التمثيلية ، إلى أن أخذت على عاتقى أن أنقّحها باعتبارى مشرفاً على إصدار أعمال شكسبير » [٣١] .ويشعرجونسون « ببعض السخط » ، ألا يحيق العقاب بأنجلو فى مسرحية شكسبير « دقة بدقة » .بل إنه حتى يصادق على تحذير إياجو لعطيل (« لقد خدعت أباها بالفعل ، وتزوجتك »)، وهو يتحدث أخلاقيا برزانة عن الخداع والزيف « كعقبتين فى وجه السعادة »، ولقد اعتقد أنه « ربما كان شكسبير يقصد أن يعاقب جولييت على خداعها » عندما طلبت أن يتركوها وحيدة :

« لأننى أحتاج إلى كثير من الصلوات » [٣٢] .غير أن مفهوم جونسون عن العدالة الشعرية هو أنه يميل دائما إلى ماهو حرفى بتبلّد .

(٣١) رالى ، ص ٢٠ – ٢١ .

(٣٢) المصدر السابق ، ص ٨٠ ، ١٨٧ ، ص ١٩٨ .

وفى كتابه « حياة الشعراء » توجد فقرة تعترف بأنه « لما كان الشر كثيرا ماينجح فى الحياة الواقعية ، فإن الشاعر يكون حرا على نحو مؤكد ؛ حتى يجعله ناجحا على خشبة المسرح . فلو كان الشعر محاكاة للواقع فكيف تتحطم قواعده لعرض العالم فى شكله الحقيقى ؟ إن خشبة المسرح قد تلبى أحيانا رغباتنا ، ولكن إذا كانت مرآة صادقة للحياة فإنّ عليها أن تُظهر لنا أحياناً ماعلينا أن نتوقّعه » [٣٣] . إن نشدان الواقع - هنا - ينتصر على نشدان الأخلاقيات بحجة أن الواقع تثقيفى، ومن ثمّ فهو أخلاقى . ولكن كثيرا جدا مايسود ماهو أخلاقى حتى لدرجة استبعاد الناقد ، بل هو ضار به . وجونسون يفضل ريتشاردسون على فيلدنج لدواعٍ أخلاقية وسياسية ؛ وهو يندد برواية « توم جونز » لفيلدنج باعتبارها « كتابا شريرا [٣٤] » ، وباعتبار فيلدنج « وغدا عقيما [٣٥] » ، وهو يحتقر الروائى سترن بسبب عدم تقواه وفُحْشه . وعلى الرغم من إعجابه بسويفت فإن لديه تحفظات خلقية قوية ضده ؛ وبطبيعة الحال فإن جونسون هو أشهر أولئك النقاد - من أمثال تولستوى وبرناردشو - الذين يشكون من نقص الأخلاق عند شكسبير :

« إنه يضحّى بالفضيلة من أجل الملاءمة ؛ وهو حَرِيصُ على أن يُبْهِج على حساب أن يثقف ، ويبدو أنه يكتب بدون وجود أى غرض أخلاقى ... وهو لايقوم بأى توزيع عادل للخير أو الشر ، كما أنه ليس حريصا دائما على أن يظهر فى الإنسان الفاضل استهجانا للشرير؛ وهو يقود شخوصه دون اكتراث

(٣٣) « حياة الشعراء » الجزء الثانى (أديسون) ، ص ١٣٥

(٣٤) « تنويعات جونسونية » ، الجزء الثانى ، ص ١٨٩ - ١٩٠

(٣٥) بوزول ، « حياة الشعراء » بإشراف هيل ، الجزء الثانى ، ص ١٧٣ - ١٧٤

عبر الصواب والخطأ ، وفى النهاية يطـردهم دون أن يعبأ بهم على نحو أشد ، وهو يترك أمـثالهم يعملون بالصـدفة . وهذا خطأ لاتستطيع بربرية عـصره أن تلطفه؛ وذلك لأن من واجب الكاتب دائما أن يجـعل العالم أفضل ، والعدالة فضيلة معتمدة على الزمان والمكان »[٣٦] .

ولقد حظى جـونسون بالإعجـاب على نطاق متسع بـفضل هذا النوع من التصريحات ، وبفضل حسه العام المشترك القوى ، وبفضل موقفه « بالا يكون هناك لغو » . ولهذا - فى الوقت نفسه - قد نُبذ - وخاصة فى القارة الأوربية - باعتـباره « خـرافة بريطانيـة » . ويصعب أن ننكر أننا نسـتطيع أن نلاحظ فى جونسون انفلاتا من قبضة طبيعة الفن ، وإرهـاصا بمعايير الواقعية والنزعة الخلقية التى سوف تجعل الفن شيئاً من نافلة القول حقا ، كما يبدو لكثيرٍ من الإنجليز فى القرن التاسع عشر . ولابد أن الأمر قد أصبح على هذا النحو بالنسبة لجونسون ، الذى استشعر فى أخريات حياته أن محادثاته أمر طيب مثل كتاباته .

ولكن يستحيل استبعاده على أنه مجرد رجل أخلاق أو مجرد مروج لنظرة واقعيـة تمزج الفن بالحياة . فعـند جونسـون تترابط النزعـة الأخلاقية والواقـعية بعرض قوى وثيق لعديد من الأهداف المحورية فى الكلاسيكية الجديدة ، وخاصة النظرة العقلانية الأساسية للفن ، وبذوق مدرب واعٍ على نحو ذاتى يعمل بيقين ملحـوظ داخل كيـان الأدب المتاح .وواضح أن جـونسون ليس ناقـدا سلْطويًا ضيق النظرة ؛ إنه ينـدد بمحاكاة المؤلفين القـدماء . يقول فى « رامـبلر » العدد ١٥٤ « مامـن أحـد قد أصبح بعدُ عظـيما بالمحاكاة » ، وهـو يكـرر هذا فى

(٣٦) رالى، ص ٢٠ - ٢١ .

« راسلاس » . ومن جهة أخرى يدرك جونسون عظمة العديدين من القدماء، وأهمية الحكم المبنى على التراث ، والإتفاق العام : « إن ما قد امتلكته البشرية كثيراً ما جرى فحصه ومقارنته ؛ وإذا كانوا قد ألحوا على تقييم الامتلاك ، فهذا يرجع إلى أن الكثير من المقارنات قد أكّدت الرأى لصالحه » . « إن ما قد عُرف منذ زمن طويل قد جرى النظر فيه بأفضل ما يكون ، وماجرى النظر فيه بأفضل مايكون هو الذى جرى فهمه بأفضل مايكون » (٣٧) .

الأدب – إذن – ليس مُحاكاة للكتاب القدماء بل هو عرْض للطبيعة العامة ، « للعادات العامة أو الحياة المشتركة » (٣٨) ؛ حيث « يكون العقل والطبيعة موحّدين وثابتين » (٣٩) ، و « تكون الطبيعة الإنسانية هى نفْسها » (٤٠) . وكثيرا مايدرك دكتور جونسون أن الواقعية ليست هكذا نسْخا حرفيا ، وليس مجرد انتقاء بمعيار أخلاقى ؛ بل هى بالأحرى تصوير السامى والكلى والنمطى . وأعتقد أنه يوجد تناقض معين لايمكن إنكاره بين أقواله عن الواقعية أو الأخلاقيات الخالصة العديدة وبين هذه النزعة التجريدية . ويوجد تناقض بين توصياته الدائمة بما هو مجرد ،وما هو عام ، ومـاهو كلى، وبين حبّه للحياة ؛ ذلك الحب العملى والواقعى ،وبين حبه لخصوصيتها العينية . إن الكلاسيكية الجديدة التجريدية تتصادم مع الواقعية الجديدة ؛ لكن الكلاسيكية الجديدة بينما تأسى من جرّاء تجريداتها الجافة ، قدعمت جونسون : لقد زوّدته بإحكام القبضة على الفن،

(٣٧) المصدر السابق ، ص ٩ – ١٠ .

(٣٨) « حياة الشعراء » الجزء الثالث ، (بوب) ص ٢٢٦ .

(٣٩) « رامبلر » العدد ١٢٥ الأعمال الكاملة ، الجزء الثالث ، ص ٣٤٦ .

(٤٠) أنفنتشرر » ، العدد ٩٩ . المؤلفات ، الجزء ١١ ، ص ٤٨٥ .

وزوّدته برأى مـافى الأدب ووظيفـة الفن ،التى لاتوحّد بينه - بكل بسـاطة - وبين شريحـة للحياة مختـارة ومحكوم عليـها بمقاييس خلقيـة . لقد أدرك أن الواقعية ليست كافية : « إذا كان يمكن وصف العالم بتشوّش؛ فإننى لا أستطيع أن أتبيّن ماهى الفـائدة فى أن نقرأ فيه جردا مسـرودا للأشياء : أو لماذا لايكون من الأمان أن نستـدير بأعيننا فى التو إلى البشرية ،كـما لو كنا نديرها إلى مرآة تظهر كل مـا يعرض نفسهـا دون تمييز؟ » [٤١] ، وعلاجه المعتـاد هو الاختيار الخلقى . لكن هذا الانتقاء الخلقى مفروض فـيه أن ينطلق إلى « الحقائق العامة والمفـارقـة » . ومن ثم يصل جـونســون إلى إدانتـه لـما هو جـزئى ومـحلى ومؤقت ، وهذه أطروحة صاغها بحدة أشـد من أى ناقد آخر من كبار النقاد .

وتوجد فى الفصل العاشر من « راسلاس » الفقرة الشهيرة : « إن مهمة الشاعر هى ألا يبـحث الفرد ، بـل يبحث الأنواع ؛ وأن يلاحظ الخـصـائص العامـة والظواهر العريضة : إنه لايعد خيوط زهرة التوليب ، أو يصف الظلال المختلفة فى خضـرة الغابة » [٤٢] . ويقول وهو يناقش الـشعر الرعـوى : « لايستطيع الشعر أن يحطّ على الفروق الأكثر دقة ، والتى يختلف بها نوع عن نوع آخر ، دون أن يبتـعد عن تلك البساطة الخـاصة بالعظمة التى تملأ الخيـال ؛ ولايشرح صفات الأشـياء المستترة دون أن يفـقد قوتها العامـة الخاصة بتمجـيد كل عقل باسترجـاع تصوراته » [٤٣] . وتظهر هذه النظرة مـرات عديدة . وهكذا ينال شكسبير الـثناء على أنه « شاعر الطبيعة » ،وهو مـصطلح يشرحه - باندهاش بالنسبة لقارئ حديث - النصُّ التالى :

(٤١) رامبل ر، العدد ٤ ، الأعمال ، الجزء الثانى ، ص ٢٣ - ٢٤

(٤٢) راسلاس ، الفصل العاشر ، الأعمال ، الجزء الخامس ، ص ٤٤٩

(٤٣) رامبلر ، العدد ٣٦ ، الأعمال ، الجزء الثانى ، ص ٢٣٥

« إن شخوصه تتمحور بعادات الأماكن الخاصة ... وبتفردات الدراسات ، أو ما هو مهم ... أو بحوادث الموضات المتحوّلة ، أو الآراء المؤقتة ؛ إنهم ذرية أصيلة للإنسانية العامة ... إن أشخاصه تسلك وتتكلم بتأثير تلك العواطف والمبادئ العامة التى بها تستثار كل العقول ، والنسق الكلى للحياة يستمر فى الحركة . ونحن نجد فى كتابات الشعراء الآخرين الشخصية – فى الأغلب – مفرطة فى الفردية ، وهى فى أعمال شكسبير نوع عام مشترك » (٤٤) .

وهذه النظرة نفسها تشمل مناقشة الشعراء الميتافيزيقيين . وجونسون يعترض على فشلهم فى الوصول إلى ماهو جليل : « يظهر الجلال من خلال التجميع والتدنى ، يظهر من خلال التشتّت . إن الأفكار العظيمة دائما هى الأفكار العامة ، وتتكون فى أوضاع لا تحددها الاستثناءات ، وفى أوصاف لاتهبط إلى التفاصيل الدقيقة » (٤٥) . ونجد هذا المعيار يتردد مرارا وتكرارا ؛ وذلك لأن « الهجائية الخفيفة » (هوديبراس) (٤٦) عند بتلر (٤٧) ، لايمكن أن تدوم لأنها تمتلئ بالتعليمات التى لايمكن استيعابها إلاّ فى وقت محّدد ؛ وقصيدة من تأليف كاسيمير (ساربيسكى) تعبر عن فكرة « أكثر عمومية ، ولهذا

(٤٤) رالى ، ص ١١ – ١٢ .

(٤٥) حياة الشعراء ، الجزء الأول (كولى) ص ٢١ .

(٤٦) هى دوبيت رباعى التفعيلات ، يتكون من ثلاثة أجزاء ، كل منها يتكون من ثلاثة مقاطع نشرت بين ١٦٦٣ و ١٦٧٨ ، وهى تعرف باسم مؤلفها صمويل هوديبراس بتلر . (المترجم) .

(٤٧) صمويل هوديبراس بتلر (١٦١٢ – ١٦٨٠) : شاعر إنجليزى عرف بالهجائية الخفيفة التى تحمل جزءاً من اسمه وهو هوديبراس (المترجم) .

فهى أكثر شاعرية » عن قصيدة من تأليف كولى ؛ وحديث إدجار فى مسرحية « الملك لير » لشكسبير يصف جرف ميناء دوفر ، وينتقده جونسون بسبب « ملاحظاته للجزئيات ، وانتباهه للأشياء المميزة » : « الغربان ، والغربان الزُّمّت حالكة السواد ، وجامعى نبات الشمرة ، والصيادين » . ويشعر جونسون بأن الصورة العظيمة والمخيفة للتدمير الذى لايمكن مقاومته « تشتّت وتضعف » من جراء تلك التفاصيل [48] . ومن جهة أخرى فإن « مرثية » جراى تحفل بالصور التى تجد مرآة لها فى كل عقل ، وتحفل بالمشاعر التى يجد فيها كل صدْرٍ صدى» [49] .

ومن الناحية العملية ، فإن النظرية النقدية منذ جونسون قد سارت فى الاتجاه المضاد . والفيلسوف الفرنسى هنرى برجسون يؤكد أنّ « الفن يهدف دائما إلى ما هو فردى ... وما يتغنى به الشاعر هو حالة معينة تعبر عن حالته ، حالته هو وحده ،ولن تعود تتكرر إطلاقا » [50] . ويقول الفيلسوف الإيطالى كروتشه شيئا مماثلا بمصطلحات فلسفية أشدّ . ولم تكن هذه النظرة مجهولة فى القرن التاسع عشر ، وسوف نصف التيار نحو ما هو جزئى عند جوزيف وورتن [51]

(٤٨) المصدر السابق ، الجزء الأول (بتلر) ص ٢١٣ - ٢١٤ ؛ الجزء الأول (كولى) ، ص ٤٦ ؛ رالى : ص ١٥٨ - ١٥٩

(٤٩) المصدر السابق ، الجزء الثالث (جراى) ص ٤٤١

(٥٠) « الضحك » ، (باريس ، ١٩٥٠) ص ١٢٣ - ١٢٤

(٥١) جوزيف وورتن (١٧٢٢ - ١٧٨٠) ناقد إنجليزى وهو شاعر أيضا . ثار ضد القواعد النقدية عند الشاعر الكسندريوب ودعا إلى حب الطبيعة والمناظر الطبيعية . أشرف على إصدار طبعة لأعمال فرجيل . عرف أساسا ببحث هو « مقال عن عبقرية بوب وكتاباته » (١٧٥٦ ، ١٧٨٢) وهو صديق دكتور جونسون وعضو منتداه الأدبى . (المترجم) .

وجورج كمبل (٥٢) وآخرين (٥٣) ، إن أحكام جونسون سوف تدهشنا : إننا نميل إلى الاعتقاد بأنها أسمى مديح لشكسبير، لأنه يصبغ شخوصه بصبغة فردية بعناية ، وقد يتفق مع الفيلسوف الفرنسى المعاصر برجسون فى « أنّه لايوجد شيء أكثر تفردا من شخصية هاملت » (٥٤) .

ونظرة جونسون لها سلف مبجّل جداً فى علم جمال الأفلاطونية الجديدة . وكانت هذه النظرة شائعة في الفنون الجميلة إبان القرنين السابع عشر والثامن عشر عند بالورى (٥٥) ، وقصيدة دى فرسنوى ، ترجمها دريدن (٥٦) ، وعند شافتسبرى وهى موجودة بشكل بارز عند رينولدز (٥٧) فى كتابه « مقالات » ، وهو كتاب جرى الشك فيه خطأ على أن جونسون نفسه هو الذى كتبه . ويبدو أن هذه النظرة ظلت حتى اليوم أساسا فى نظريات تدافع عن النحت التجريدى ، وهى تحتوى - بالتأكيد - على جرثومة من الحقيقة :

(٥٢) جورج كمبل (١٧١٩ - ١٧٩٦) : لاهوتى أسكتلندى ، أستاذ علم اللاهوت بين ١٧٧١ و ١٧٩٢ ، مؤلف « رسالة أكاديمية عن المعجزات » (١٧٦٢) و « فلسفة البلاغة » (١٧٧٦) . (المترجم) .

(٥٣) انظر ص ١١٣ - ١١٤ .

(٥٤) « الضحك » ، ص ١٢٤ .

(٥٥) جيوفانى بالورى (حوالى ١٦١٥ - ١٦٩٦) : مؤرخ فنى إيطالى . (المترجم) .

(٥٦) يقتبس جونسون من قصيدة « دى فرسنوى » لدريدن فى « القاموس » على نحو متكرر أكثر من أى عمل شعرى آخر لدريدن : قارن : و . ك ويمست : « صمويل جونسون وقصيدة (دى فرسنوى) لدريدن » مجلة أس . ب، العدد ٤٨ (١٩٥١) ص ٢٦ - ٣٩ .

(٥٧) جوشوا رينولدز (١٧٢٣ - ١٧٩٢) : فنان مصور إنجليزى يرسم الشخصيات ، واقترح عام ١٧٦٤ إنشاء منتدى أدبيا انضم إليه دكتور جونسون وهو أول رئيس للأكاديمية الملكية (١٧٦٨) . (المترجم) .

يجب أن يكون الفن كله - بشكل ما - عاما ؛ لكى لايكون مما لايمكن استيعابه أو عدم الاهتمام به بالكامل . والطبيعة الخالصة للغة هى أن تعمل من خلال التعميمات . وكان دكتور جونسون يدفع التعميم حتى أقصاه ، على حين أننا ميالون إلى التأكيد على العكس . وعلى أى حال ، يبدو أنه يقرّ بالفعل بقيمة ماهو جزئى بالنسبة للأماكن ، وهو يظهر بالفعل - على وجه اليقين - اهتماما انفعاليا بما يمكن أن نسميه اليوم « التفصيل المحلى » للشعر . وقد أدان أعمال نيقولاس رو [٥٨] ؛ لأنها لاتظهر أى بحث عميق فى الطبيعة ، وأى تشتتات دقيقة للصفات الأسرية أو عرضا طيبا للانفعال فى تقدمها ؛ فكلّ شيء عام وغير محدد [٥٩] . وقد اشتكى من الثناء العام المُسبْغ دون تمييز والوارد فى القبريات ، وقد هاجم مرة مشكلة الاحتفاء الشديد بالتفصيل . أما شكسبير « فبدل أن يصف بإسهاب أفكاره فى العموميات ، والتعبير عن الحوادث بالنطاق الشعرى ، يربط كثيرا الظروف غير الضرورية بتصميمه الأساسى ، لا لسبب سوى أنه حدث أن وجدها مقترنة » [٦٠] .

وعلى أى حال فإنّ نقد جونسون لم ينهزم بالنظريات المتصارعة الخاصة بالواقعية والنزعة الأخلاقية وما يُسمى ـ هنا ـ النزعة التجريدية . ومما لاشك فيه أن الخيوط الملائمة متوافقة فى عقله. وعندما يقول : « لاشيء يمكن أن يسر

(٥٨) نيقولاس رو (١٦٧٤ - ١٧١٨) : شاعر وكاتب درامى إنجليزى كتب ثمانى تمثيليات بين ١٧٠٠ و ١٧١٥ ، منها « زوجة الأب الطموحة » (١٧٠٠) وهو أول ناشر حديث لأعمال شكسبير (المترجم) .

(٥٩) حياة الشعراء ، الجزء الثانى ، ص ٧٦ .

(٦٠) اقتراحات لطبع الأعمال الدرامية لوليم شكسبير (١٧٥٦) ، ص ٤ .

الكثرين ،ويسر بشكل متصل ، بل الموجود هو العروض الحقة للطبيعة العامة » [٦١] ؛ فإن تعبير «العروض الحقة » يعنى كلّ ما هو صادق وما هو أخلاقى . والخيوط الثلاثة التى جرى تحليلها هنا إنما يحافظ على توازنها ، وهى مؤكدة حسب النص، وتتغير من جراء تحولات . وظاهر ـ بدون وعى واضح ـ أن هذه المعايير تفضى إلى نتائج مختلفة تماما عن طبيعة الفن وقيمة الأعمال الفنية الجزئية . ولقد كتب جونسون تحليلات قيمة عن مسائل نقدية عديدة من نقطة من نقاط وجهة النظر هذه ، أو من عدة نقاط ، واتسمت بتقدير إيجابى للكيان الكلى للأدب المتاح له فى حدود ذوقه .

والأكثر أهمية من الناحية التارخية هو هجوم جونسون على القواعد، فهو يتبع جزئيا الخط المعتاد للإدراك بأن العبقرية هى فوق القواعد ، وأن هناك «دائما استجابة مفتوحة من النقد للطبيعة » [٦٢] ، لكن هذا لا يعنى سوى ترك المسألة ، وهو يدرك على نحو أكثر تكراراً وأكثر تماسكا . إن هدف النقد هو « تأسيس المبادئ : تحسين الرأى وتحويله إلى معرفة » [٦٣] ،واكتشاف « مبادئى الحكم على أساس حقيقة لا تتغير، وتكون بديهية » [٦٤] ،واستخدام القواعد « كوسائل للرؤية العقلية » [٦٥] ،ويجب أن نميز هذه المبادئ الرئيسية عن الوصفات المحلية المتعسّفة : « إن الوصفات العرضية للنزعة السلطوية عندما

(٦١) تصدير : رالى ، ص ١١ .

(٦٢) المصدر السابق ص ١٦ .

(٦٣) رامبلر ، العدد ٩٢ ، الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ١٢٩ .

(٦٤) المصدر السابق ، العدد ٢٠٨ ، المؤلفات ، الجزء الرابع ، ص ٣٩٦ .

(٦٥) المصدر السابق ، العدد ١٧٦ ، الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٢١٣ .

تكتسب وقارا وهيبة ، كثيرا مـا تتعارض مع قوانين الطبيعة » [٦٦] . إن بعض قواعد النقد يجب أن تعـد أساسية ، لايمكن الاستغناء عنها ، وبعـضها الآخر مفيد وملائم ، بعضها من إملاء العـقل والضرورة، وبعضها الآخر يفرضها فى الممارسة ماهو قـديم استبدادى ، بعضها يؤيدها على نحـو لا يُفَنَّد تطابقها مع نظام الطبيعة وعمليات العقل ؛ وبعضها الآخر يتشكل بالصدفة أو يجرى تقنينه بضرب المثل ،ومن ثمّ يتعرض- بشكل دائم - للجدل والتغير [٦٧] . وهذه - فى حد ذاتهـا -فكرة واسعة الانتشـار تماما تقبلهـا فولتير - ضـمن آخرين - لكن الخط الفـاصل بين الطبيـعة والعـادة ، والذى رسـمه جـونسون يتـضمن نبـذا لوحـدتى الزمان والمكـان الصارمـتين ، كمـا يتـضمن دفـاعـا عن الكوميـديا التراجـيدية . وفى الممارسـة يعد هذا - بصفـة خاصة - دفـاعا عن شكسبـير باعتباره كلاسيكيا إنجليزيا عظيما .

وجـونسون ينقـد وحدة المكان مع الإقـرار بزيف الافـتراض الكلاسـيكى الجديد المعتاد عن الوهـم :

« إن الاعـتراض الـذى ينشأ من اسـتـحـالة تمضـية السـاعـة الأولى فى الإسكندرية والساعة التالية فى روما ، فتفرض أنه عندمـا تبدأ التمثيلية فإن المتفرج يتخيل حـقا نفسه فى الاسكندرية ويؤمن بأن توجـهه إلى المسرح هو رحلة إلى مصر ، وأنّه يعـيش فى أيام أنطونيو وكليوبترا .ومن المؤكـد أنَّ مَنْ يتخيل هذا قد يتخيل المزيد ... والحـقيقة هى أن المشاهدين يكونون دائما فى أحـاسيسهم،

(٦٦) المصدر السابق ، العدد ١٥٦ . الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٩٦ .

(٦٧) المصدر السابق .

ويعرفون من الفصل الأول حتى الفصل الأخيرأن خشبة المسرح ليست إلا خشبة مسرح ، وأن الممثلين ليسوا سوى ممثلين ... فأين العبث فى السماح لذلك المكان أن يمثل أثينا ثم صقلية ، حيث يعرف المرء دائما بأنه ليس صقلية ، وليس أثينا ، بل هو مسرح حديث ؟ » [٦٨] .

والجدل نفسه يصدق بالنسبة لوحدة الزمان ؛ فجونسون يسلم بأن « الاحتمال يقتضى زمان الحدث، يجب أن يقترن بشكل ما بزمان العرْض ... ولكن لما كان سيحدث مرارا أن بعض الوهم يجب الاعتراف به ، فإننى لا أعرف أين يمكن تثبيت حدود الخيال » [٦٩] ، وخاصة أنّ فترة الاستراحة بين الفصول يمكن تخيّلها ، طالما اعتقد المؤلف أن هذا ملائم . ومن ثم فلا شىء جوهرى غير وحدة الحدث ،وفى هذه المجادلات يلتقط جونسون – على نحو صحيح – مايسميه علماء الجمال المحدثون « المسافة الجمالية » .

ويدافع جونسون عن الكوميديا التراجيدية بحجج واقعية أساسا : « إن ارتباط الحوادث الهامة بالحوادث التافهة – حيث إنها ليست شائعة فحسب، بل هى دائمة فى العالم – من المؤكد أنه يمكن السماح بها على خشبة المسرح التى لا تتظاهرإلا بأن تكون مرآة للحياة » [٧٠] . ويدافع جونسون – بصفة خاصة – عن خلط شكسبير التراجيديا بالكوميديا إلى حد إنكار الفروق بين الأجناس

(٦٨) والى : ص ٢٦ – ٢٧

(٦٩) رامبلر ، العدد ١٥٦ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٩٨

(٧٠) المصدر السابق .

الأدبيـة عنـده : « إن مـسـرحيات شكسبـير ليست بالمعنى الصـارم والدقيق سواء التراجيديات أو الكوميديات ، بل هى تركيبات من نوع مميز ؛ وإن عرض الحالة الـواقـعيـة للطبـيعـة الدنيـوية التى يتشاطر فـيهـا الخير والشـر ، الفرح والأسى ، يخـتلط بتنوع لامتناه من التناسـب وأنماط عديدة من التـركيـبات ؛ ويعبر عن مسار العالم الذى فـيه خسارة الفرد هـى مكسب فـرد آخـر » (٧١) . وعندمـا تُفهـم خطــة شكسبـير ، فـإن مـعظم انتـقـادات ريْمـر وفـولتيـر تتلاشى . إن مسـرحية (هاملت) تُفتتح دونمـا بذاءة بحارسين ؛ وإياجو فى مسـرحيـة (عطيل) يجـأر عند نافذة برابا نتـيو ، بدون ثلم أو تجـريح لخطة المسرحية ، وإن كان هذا فى إطار لايمكن أن يطيقـه بسهولة الجمهور الحديث ؛ وشخص بولونيوس ملائم ومفيد ؛ وحفارو القبور أنفسهم قد يحدث الاستماع إليهم بالتصفيق والاستحسان (٧٢) . ويتقبل جونسون شخص فينوس السيناتور المهرج فـى مسـرحيـة (كوريولانوس) ، ويدافع عن تقديم الملك كلوديوس- وهو ملك - على هيئة سكيـر فى مسرحية (هاملت) . إن شكسـبير « دائما مايجعل الطبيعة تتسيد على الحدث » :

« إن قصـته تقـتضى الرومـان أو الملوك ،لكنه لايفكر إلاّ فى الناس . إنه عرف أن روما مثل كل مدينة أخـرى بها أناس من كل النزعات ؛ ولما كان يريد مهرجا ، فإنه يتـوجه إلى مجلس الشيوخ ، فمجلس الشيـوخ هذا هو بالتأكيد الذى سيـقدر عليـه . لقد كان مـيالا إلى إظهـار مُرابٍ وقاتل لا بـشكل كريه فحـسب ، بل بشكل خسيس أيضـا : لهذا أضاف السكر لصفـاته الأخرى ،

(٧١) رالى ، ص ١٥

(٧٢) المصدر السابق ، ص ١٨

وهو يعرف أن الملوك تحب النبيذ مثل الناس الآخرين ، وأن النبيذ يمارس قواه الطبيعية على الملوك ... إن الشاعر يغضّ النظر عن الفرق العرضى للقطر من الأقطار والظروف ، بمثل مايهمل الفنان الذى يرتاح للشخص الذى رسمه الزى الذى يرتديه » (٧٣). إن الإنسان ليرى فى هذا المثل أن « الطبيعة » لاتعنى مجرد الإنسان الطبيعى ، بل الناس المزودين بالكامل بخواص شخصية ، والذين قد لا يراعى تشخيصهم - على أى حال - لياقة المكانة أو الدقة التاريخية .

وبينما نجد أن جونسون متحرر فى مسألة اللياقة فى التشخيص ، فإنه يتمسك - بشدة - بالآراء الكلاسيكية الجديدة عن اللياقة فى اللغة . وتميل نظريته وتطبيقه بالنسبة للأسلوب إلى السير فى اتجاه المجرد والفخيم والزخرفى . وهو فى مجلة « أدفنشرر » العدد ١١٥ ، يميز الأسلوب السهل « الواضح ، الصافى ، العصبى والمعبرّ » الذى يستخدم فى مناقشة العلم والعرْض ، لكنه يقول : إذا كانت « الموضوعات محتملة ومغرية ، فإنّ على الكاتب أن يزينها بإضافة ممتازة من التأنق والتخيل ، وإظهار ألوان تنسيق الكلام المتنوع مع التدفق الموسيقى المعدّل المخفف » . ويقول فى موضع آخر : « يجب صقل الحصاة بعناية ، والتى يكون الأمل فيها أن يجرى تقديرها على أنها ماسة ؛ ويجب على نحو مؤكد إعمال الفكر فى الكلمات عندما يكون المقصود بها أن ترمز للأشياء » (٧٤) .

(٧٣) المصدر السابق ، ص ١٥ .

(٧٤) مجلة « أدفنشرر » العدد ١١٥ ؛ الأعمال ، الجزء ١١ ، ص ٥٢٠ رامبلر ، العدد ١٥٢ ؛ الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٧٤ .

ومع هذا فإن جونسون فى انتقاداته لشكسبير والكتاب الآخرين لايقف على نحو صارم جدا فى صف مثال تنسيق الألفاظ بشكل رائع . وينال شكسبير ثناء بصفة خاصة بسبب حواره الكوميدى الذى يبدو لجونسون أنه « أسلوب لايمكن أن يصبح إطلاقا عتيقا مهجوراً ، إنه محادثة فوق الفظاظة وتحت الصفاء حيث تستقر الملاءمة » [٧٥] . ويلقى شكسبير مرات عديدة تنديداً بسبب الأبهة غير اللائقة فى تنسيق الألفاظ ، وإن هذا التنديد ليس بسبب « تورّمه » [٧٦] فحسب ، بل بسبب الكلام الطنان أيضا . وتستثير قصائد جراى الكراهية عند جونسون من جهة بسبب « الفخامة المرهفة » لتنسيق الألفاظ فيها [٧٧] . وقد نندهش - فى ضوء تشابه عام بين أسلوب جونسون الخاص وبين أسلوب جرمى تيلور [٧٨] أوسير توماس براون [٧٩] - أن نرى كيف هاجم بحدة أسلوب براون على أنه أسلوب « سقيم ، متحذلق ، غامض ، خشن ، فظ » [٨٠] . وكثير من هذا يمكن أن تفسّره النظريات البلاغية التقليدية عن مستويات الأسلوب ، واهتمام جونسون الخاص بتثبيت اللغة الإنجليزية وتنقيتها . ولقد كرّس جونسون سنوات

(٧٥) رالى ، ص ٢٠ .

(٧٦) المصدر السابق ، ص ٢٢ .

(٧٧) حياة الشعراء ، الجزء الثالث (جراى) ص ٤٣٧ .

(٧٨) جرمى تيلور (١٦١٣ - ١٦٦٧) :أسقف ومؤلف إنجليزى من مؤلفاته « حرية الوعظ » (١٦٤٦) و« الحياة المقدسة » (١٦٥٠) و« الموت المقدس » (١٦٥١) وآخر كتبه « دعوة العدول عن البابوية » (١٦٦٤) . (المترجم) .

(٧٩) توماس براون (١٦٠٥ - ١٦٨٢) : طبيب إنجليزى عرف بأسلوبه النثرى الفنى وبلاغته . له « الأخلاق المسيحية » الذى نشر بعد وفاته عام ١٧١٦ ، وحرر طبعته فيما بعد دكتور جونسون عام ١٧٥٦ (المترجم) .

مـــن حيـــاته لكتـــابة « القاموس » الـــذى لايعد مجـــرد ثـروات وصــفـيّة للغة الإنجليزية ، بل هو عــمل يستهدف التوصية بالاستــخدام الحسن للكلمات ونقدها . وهو يضم كلمات مثل « العويص » والكلمات التـى يطرحها تستبعد كلمات أخرى عديدة باعتبارها قـديمة ، أو عامية ، أو يدرجها مع مـــلاحظات تـــقرر أنها « منحطـــة » غير ملائمة ، فاســـدة ، همجيـــة ، غـــير معتمدة ، أو ينقصها الأصل . (وكلمة « شـراب مُسْكر » - على سبيل المثال - هى من مرتبة أدنى من الكلمة العـربية « شربات ») ،وهكذا نندهش - فى الأغلب - أن جـونســون لايحب تنسـيق الألفـاظ « المنحطـة » فى سـيـاق تراجـيـدى ، ويخصص عـــدداً كامـــلاً مـن « رامبلر » (العدد ١٦٨) لمناقشة حديث ماكبث (الفصل الأول ، المنظر الخامس ، ص ٥١ ومابعدها) :

« تعال أيها الليل الكثيف !

وتحجَّب فى دخان الجحيم القاتم

حتى لا يتبين سكينى القاطع الجرح الذى يحدثه ،

ولايختلس النظر من خلال ملاءة الظلام ،

ليصيح : توقف ، توقف ! »

إن كلمة « القاتم » يجرى نقدها على أنها فى الأصل « ونادراً ما تسمع الآن إلا فى الأسطبل » و « السكين » هى « اسم آلة يستـخدمها القصـــابون والطبّاخون بأدنى استخدامات منحطة » ، فـمن هو ذلك الذى لايشعر - إنطلاقا من عادة ربط السكين بالمهمـــات الخسيسة - بالمقت بدلا من الرعب ؟ » ولايكـــاد « يختبـر جـونســون دعـابتـه » عنـدمـا يتـنـاول الكـلـمتـين الـتعيستين « يختـــلس »

و « ملاءة » . وهناك تنديدات فى مـواضع أخرى بشأن « البـربرية المدروسة » فى كتاب سبنسر « تقويم شفيردس » [٨١] ، وتنسيق الألفاظ الوضعية ،والذى يستخدمه الملوك فى مسرحية « هنرى الخامس » أو « ريتشارد الثانى » . ولكن- بصفة عامة- نجد أن آراء جونسون فى تنسيق الألفاظ معتدلة ، وتندرج بعناية وفق الجنس الأدبى والسياق . وهو يندد بالمصطلحات الفنية المستمدة من الإبحار فى قصيدة « أنوس ميرابليس » [٨٢] للشاعر دريدن؛ لأن « كل المصطلحات الملائمة للفن يجب أن تغوص فى التعبيرات العامة ، لأن الشـعر مفروض فيه أن يتحدث لغة كلية » [٨٣] ، ورغم أنه يعترض دائمـا على النزعة الغالية الفـرنسية [٨٤] ، فـإنه على وعى حسـاس بأنّ « كل مؤلف لايكتب لكـل قـارئ » [٨٥] ، ولقد دافـع عن الكلمـات الصعبـة فى سياقـها الحق ، ولكنه - وهو فى هذا يشـبه عصره بصفة عامة - لايستسـيغ بالمرة التورية والالتباسات . وتحتوى تراجيـديا « سامسون أجـونيستس » لملتون أمثلة على « كل الوضاعـة التى لاتستحق أدنى دفـاع ، والتى تنـجم مـن مـجـرد المجـازات الـلفـظيـة الظـريفـة » [٨٦] .

(٨٠) الأعمال ، الجزء التاسع ، ص ٣١٢ .

(٨١) رامبلر العدد ٣٧ ؛ الأعمال ، الجزء الثانى ، ص ٢٤١ .

(٨٢) كُتبت هذه القصيدة عام ١٦٦٧ ، وهى تتضمن وصف قتال بحرى ضد الهولنديين وحريق لنـدن عـام ١٦٦٦ (المترجم) .

(٨٣) حياة الشعراء الجزء الأول (دريدن) ص ٤٣٢ .

(٨٤) حركة فى فرنسا تدعو إلى حقوق الكنيسة الكاثوليكية الرومانية الفرنسية والملكية ضد التدخل البابوى ، وقد بدأت فى القرن الثالث عشر، ووصلت أوجها فى عام ١٦٨٢ (المترجم) .

(٨٥) أدلر ، العدد ٧٠ ، الأعمال ، الجزءالخامس ، ص ٢٧٩ .

ومماحكات شكسبير لايمكن تبريرها . « إن المماحكة بالنسبة إليه كانت كليوباترا التى لا يمكن مقاومتها ، والتى فقد العالم من أجلها ، وهو راضٍ عن هذا الفقد » (٨٧) . وبالرغم من أن جونسون امتدح أسلوب شكسبير وخاصة كوميدياته ، فإنه يستطيع - فى مواضع أخرى - أن يُعَمِّم بإفراط ، بحيث يتحدث عنه على أنه « غير نحوى ، مثير للحيرة ، وغامض » ، بل إن ليقول عن شكسبير إنه « قد أفسد اللغة بكل نوع من أنواع الإفساد » (٨٨) . ولقد حكم جونسون على تنسيق الألفاظ والأسلوب الماضيين بمُثُل عصره هو .

ووجهة نظره تجاه قرض الشعر مختلفة إلى حد ما . فجونسون -حتى أكثر مما كان بالنسبة لموضوع نظم الألفاظ - كان مقتنعاً بأنّ عصره قد حقق أوْج الكمال . إن قرض الشعر الإنجليزى « علم » يستبعد« كل المثالب » ،ويتوجه إلى « الانتظام » (٨٩) . وهكذا فإنه إذا تأسس لايستطيع أن يتغير ،ولايجب أن يتغير . وبعد الشاعر ألكسندربوب « ستكون محاولة المزيد من التحسّن فى قرض الشعر مسألة خطيرة » . وهناك مقال كامل فى « رامبلر » (العدد ٨٦) مخصص للتفرقة بين المقياس « الخالص » و « المختلط » فى البيت الملحمى الخماسى التفعيلات . وجونسون يقصد بتعبيره « الخالص » الأبيات التى تحقق النماذج الوزنية بالضبط . وهو لايعترف - إلا متذمّراً - بضرورة المقاييس « المختلطة » ؛أى وحدة الوزن ، تلك التى تسمح « بالإبدال » خاصة فى وحدة

(٨٦) رامبلر ، العدد ١٤٠ الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ٤٢٩ .

(٨٧) رالى ، ص ٢٤ .

(٨٨) المصدر السابق ، ص ٤١ .

الوزن الأولى . وهو لايذكر إمكانية استخدام مقاطع غير منبورة أكثر من مقطعين في وحدة وزنية واحدة . وهو يستهجن نظام الأبيات الثلاثية الموحّدة القافية والأوزان الإسكندرية ، وإن كان يقر بها للضرورة .ولابد أن أذن دكتور جونسون لم تتنغّم مبكرا إلاّ للدوبيت الملحمي . وواضح أنه كان قادرا - بالنسبة لدقائق هذا النوع واختلافاته - على تصورها ووصفها .لكن كانت لديه مصاعب كبيرة ؛حتى بالنسبة للشعر المرسل ، وهو وزن كان مُجازا فى أعين السابقين على شكسبير وملتون . وهو فى مناقشته لحجج ملتون ضد القافية يقرّ بأنه يرى وجود اختلاف قوى بين اللغات الإنجليزية والكلاسيكية، التى تستطيع أن تنظم بدون قافية : « إن موسيقى البيت الملحمى الإنجليزى تطرق الأذن بخفوت ، حتى إنها تُفْقد بسهولة ، مالم تتآزر مع مقاطع كل بيت ؛ وهذا التآزر لايمكن الحصول عليه إلا بالحفاظ على كل نظم غير مختلط بشىء آخر كنسق مميّز للأصوات ؛ وهذا التمايز نحصل عليه ،ونحتفظ ببراعة القافية » [(٩٠)] ، إن الشعر المرسل إذا ماتُرِكَ لتفعيلاته ليس له إلا تأثير بسيط ، سواء على الأذن أو عمل العقل : فيصعب أن يعزّز نفسه بدون الصيغ البلاغية الجريئة والصور الباهرة » [(٩١)] . وهكذا جرى الاعتراف بملتون الجليل : وكذلك « أفكار ليلية » [(٩٢)] ليونج، و « مباهج التخيل » [(٩٣)] لاكنسيد [(٩٤)] ، ولكن معظم

(٨٩) حياة الشعراء ، الجزء الأول (دريدن) ص ٤٦٨ .

(٩٠) المصدر السابق (ملتون) ، ص ١٩٢ .

(٩١) المصدر السابق (وسكمون) ، ص ٢٣٧ .

(٩٢) قصيدة كتبها الشاعر الإنجليزى يونج بين ١٧٤٢ و ١٧٤٥، وعنوانها بالكامل : « الشكوى أو أفكار ليلية عن الحياة والموت والخلود » ، وهى قصيدة تعليمية فى حوالى ١٠ الاف بيت من الشعر المرسل (المترجم) .

(٩٣) قصيدة تعليمية كتبها الشاعر الإنجليزى أكنسيد عام ١٧٤٤ ، وصدرت كاملة عام ١٧٥٧ (المترجم) .

الشعـر المرسل المعاصر آنذاك ، وخاصـة فى الموضوعات التـعليمية أو الهـزلية الماضية استثار استنكـار جونسون : « ولكن الشعر المرسل » هو مايكفى ؛ لكى يجرى التنديد بقصيدة لديفيد ماليت [٩٥] .

بل لقد كان جونسون أكثر عـداء ، وغير قادر- بكل بساطة- على قراءة وحدة الوزن الغنائية ذات التعـقيد والتنوع الأكبر . ولقد كره « الجنون المـفتون بطريقة بندار فى الشـعـر » [٩٦] عند كـولى . وهو يلاحظ أن « اللذة الكبـرى للنظم الشعرى تصدر عن وحدة الوزن المجهولة للأبيات والنظم الموحد للمقاطع » [٩٧]، وقصائد دريدن ، و « قصائد فى عيد القديسة سسيليا » [٩٨] لبوب ، هى بالمثـل يقال « إنها تريد التكوين الجوهرى لـلتركيبات الوزنية والتردد المقرر للتـفعيلات المستقرة » [٩٩] ، وبطبيعة الحال فإن الأكثر شهرة هو قيوده المفروضة على قصائد ملتون القاصـرة ؛ حتى إن أغنيـات مسرحـيـة « كومـوس » [١٠٠] « ليست

(٩٤) مارك أكنسيد (١٧٢٠ - ١٧٧٠) : شاعر إنجليزى له عدد من القصائد المطولة والقصائد القصيرة . (المترجم) .

(٩٥) ديفيد ماليت (حوالى ١٧٠٥ - ١٧٦٥) : شاعر إنجليزى درس فى جامعة أدنبره ، واشتغل مربّياً فى لندن عام ١٧٢٣ . واسمه الأصلى مالوخ . وانضم إلى الدائرة المحيطة بالشاعر ألكسندربوب (المترجم) .

(٩٦) القصائد البندارية نسبة للشاعر بندار، وأول من حاول محاكاته الشاعر الإنجليزى إبراهام كولى، وظل هذا النمط حتى عصر جراى، وخاصة قصيدة « تقدم الشعر » وهى مكونة من ثلاثة مقاطع، والثالث يختلف فى الوزن عن المقطعين الأولين (المترجم) .

(٩٧) المصدر السابق ، الجزء الأول (كولى) ص ٤٧ .

(٩٨) شهيدة رومانية فى القرن الثانى أو الثالث يقال إن جثمانها لم يتلف عندما أعيد إصلاح الكنيسة التى دفنت فيها عام ١٥٩٦ ، وهى راعية الموسيقى الكنسية . ويحتفل بعيدها يوم ٢٢ نوفمبر (المترجم) .

(٩٩) المصدر السابق ، الجزء الثالث (بوب) ، ص ٢٢٧ .

(١٠٠) مسرحية من المسرحيات المقنعة ، وهى تتألف من شخصيات متنكرة تشترك فى موكب رمزى وتنشد الأغانى . وقد كتبها ملتون ومثلت عام ١٦٣٤ ، وهذا الاسم هو لإله وثنى اخترعه ملتون باعتباره ابن باخوس إله الخمر . (المترجم)

موسيقية بشكل كبير فى تفعيلاتها » وقصيدة « ليسيداس » لملتون مكتوبة « بتفعيلات غير ملائمة » [١٠١] . وهكذا نجد أن أكبر مدح هو الذى كاله جونسون لاكسندر بوب . وإذا نحن استطعنا أن نصدق بوزول [١٠٢] ، فإن جونسون قال : « إنه قد تنقضى ألف سنة قبل أن يظهر رجل آخر لديه قدرة على النظم مكافئة لقدرة بوب » [١٠٣] .

وهكذا نجد أن جونسون مغروس بشدة ،بل ومنحصر فى ذوق عصره . ويصعب أن يبدو أنه قد تأثر بموضوعين دالين متكررين فى نقد القرن الثامن عشر : علم الجمال والنزعة العالمية .

ولايكاد يوجد أى بحث للجمال عند جونسون ، والبحث الوارد فى العدد ٩٢ من « رامبلر » (١٧٥١) يبدو أنه ينتهى إلى نتائج نسبية . فالجمال هو « مجرد شيء نسبى ومقارن » ويبدو أن جونسون يرى أنه « موضوع صغير بالنسبة لأبحاث العقل » ،لكنه يستبعد حينئذ- هذا الاستسلام للشك بالاستجابة لحكم العصور، أى الحسّ المشترك للإنسانية . والاستمرارية الممتدة بسمعة بعض الكتابات المعنية « تبرهن على أن هذه الكتابات ملائمة لملكاتنا وملائمة للطبيعة » . وهو يعلن إمكانية « رد بعض مجالات الأدب إلى هيمنة العلم » ، ويدخل فى مناقشة علاقة الصوت بالمعنى فى النظم الشعرى . والجمال فى الأدب يبدو لجونسون أنه قاصر- إلى حد كبير-

(١٠١) المصدر السابق ، الجزء الأول (ملتون) ، ص ١٦٩ ، ص ١٦٣ .

(١٠٢) جيمز بوزول (١٧٤٠ - ١٧٩٥) : مؤلف إنجليزى تعرف على جونسون فى لندن عام ١٧٦٣، وهو عضو منتداه الأدبى فى ١٧٧٣ ، وله « حياة صموئيل جونسون » (١٧٩١) . (المترجم) .

(١٠٣) بوزول ، الجزء الرابع ، ص ٤٦ .

على جمال اللغة ، وقرض الشعر ، وجهورة الصوت ، والتردد المتظم للوزن . وواضح أنه وقع تحت تأثير صديقه إدموند بيرك [١٠٤] فى كتابه « بحث فى أصل أفكارنا عن الجليل والجميل » (١٧٥٦) ، ولهذا فهو بين الحين والحين يميز بين الجميل والجليل ، بين الانتباه للاتساع والانتباه للتضييق . وهو يبرز خصائص ملتون فى إطار الجليل أو « الشموخ العملاق » [١٠٥] والجلال هى صفة عامة وسائدة فى هذه القصيدة { الفردوس المفقود لملتون } ؛ والجلال يتعدّل بتنوع، فيكون أحيانا ،« وصفياً وأحيانا مثيراً للجدل » [١٠٦] .

وعلى أى حال يقاوم جونسون نزوع علم الجمال السائد الذى لقيناه عند ديدرو - إلى التوحيد بين الجليل والمثير للشجن . إن قصيدة « الفردوس المفقود » حافلة بالجلال ، ولكن لاتوجد سوى فرصة واهية يتبدى فيها الشجن ، وذلك لأن العواطف لاتتحرك إلا فى مناسبة واحدة . وفيها ينسجم الجليل مع « رغبة فى الشغف الإنسانى » [١٠٧] . ومن جهة أخرى فإنّ شكسبير مثير للشجن، وهو يحرك العواطف، ويقهر القلب . وجونسون يفضل المثير، بل وحتى المسيل للدموع على العظمة. وهو يستطيع بل ويمدح بالفعل

(١٠٤) ادموند بيرك (١٧٢٩ - ١٧٩٧.) : مفكر وسياسى بريطانى اهتم بقضايا الأدب والفن وخاصة بالنسبة للجميل والجليل (المترجم) .

(١٠٥) حياة الشعراء ، الجزء الأول (ملتون) ص ١٧٧ .

(١٠٦) المصدر السابق ، ص ١٨٠ .

(١٠٧) المصدر السابق ، ص ١٨٣ .

« تراجيديا چين شور » [١٠٨] لرو [١٠٩] ، « فهى تتالف أساسا مـن « مناظر عائلية ومحن خاصة » ،وهى تستحوذ على القلب : « يجرى الغفران للزوجة؛ لأنها تندم، وينال الزوج التكريم؛ لأنه يعفو ،ولهذا فإنّ هذه التراجيديا هى من تلك التراجيـديات التى لاتزال نرحّب بها على خشـبة المسرح » [١١٠] . وعند جونسـون نأمة من النزعة العاطفـية فى القرن الثـامن عشر تتبـدّى فى تذوقاته الأدبية، وهى حاضـرة باستمرار فى مؤلفـه الخاص « صلوات وتأملات » وفى رسائله إلى زوجته والآنسة بوثباى .

وينتقد جونسون الشعـراء الميتافيزيقيين [١١١] من جهة ؛ لأنهم يخيبون توقعات الإشباع الانفعالى : « لم يكونوا ناجحين فى عرض الشعار أو استثارتها » وهم لايعبأون بأنسنة الشعور الذى يمكننا من تصـور آلام ولذة العـقول واستثارتها : إنهـم لم يـبـحـثـوا إطـلاقـا مـا الذى يجب أن يقـــولوه فى ظــرف مـا أو يفعــلوه ،بل كـانوا بالأحرى يكتـبون على أنهم ملاحظون للطبـيعة الإنسـانية لامشاركون فيها ؛ وكائنات تتطلع لـلخير والشر ، وهـم جامدو الشعور، وفى

(١٠٨) هى الكوميديا الوحيدة التى كتبها الشاعر والكاتب المسرحى نيقولاس رو عام ١٧١٤ ، وجين شور في الواقع كانت عشيقة الملك إدوارد الرابع ، وكان لجمالها تأثير بالغ عليه . وقد اتهمها الملك ريتشارد الثالث بممارسة السحر وسجنها وماتت فقيرة حوالى عام ١٥٢٧ (المترجم) .

(١٠٩) نيقولاس رو (١٦٧٤ – ١٧١٨) : شاعر وكاتب مسرحى إنجليزى ألف ثمانى مسرحيات مابين ١٧٠٠ و ١٧١٥ ، وله مسرحية « زوجة الأب الطموحة » (١٧٠٠) ، وقد توج شاعرا عام ١٧١٥ (المترجم) .

(١١٠) المصدر السابق ، الجزء الثانى (رو) ص ٦٩ –٧٠ قارن قصة بكائه عندما ماتت جين شور ، « منتوعات جونسونية » ، الجزء الأول ، ص ٢٨٣ – ٢٨٤ .

(١١١) مصطلح طرحه دريدن وتبناه جونسون لمجموعة من شعراء القرن السابع عشر (المترجم) .

وقت الفراغ » [١١٢] . وجونسون يكره مانسميه تجردا ساخرا ونقصا فى الشعور الموحد ، ورفض هؤلاء الشعراء الميتافيزيقيين الذين يسمحون للقارئ أن يتوحدّ عاطفيا مع المتكلم . إنه يشعر بكفاءاتهم وتحفّظاتهم ، يشعر « بالتفاصيل المحلية » الغنية والمعقدة عندهم،على أنها معادية لمطالبه بالنسبة إلى التجريد والعاطفية معاً . و « التعميم العظيم » يمكن أن نجده عند الشاعر ملتون رغم أنّه كان مقصرا فى النزعة الإنسانية . والتراجيديا العائلية وريتشاردسون والفقرات المثيرة للشجن عند شكسبير - كل هذه تشبع رغبة جونسون فى الشعور « المنسق » ، لكن الشعراء الميتافيزيقيين لم يكن عندهم جلال ، ولم يكونوا مثيرين ، وبطبيعة الحال لم يرقوا إلى المطالب الخاصة بنعومة قرض الشعر ، وجمال الصوت الذى أعجب به جونسون فى بوب . والشيء الطيب الوحيد الذى استطاع جونسون أن يجده فيهم هو شيء من الجهد العقلى والثقافة والبراعة .

وواضح أن جونسون لم يكن مهتمًا بالتأملات السائدة الواسعة الانتشار عن استجابة القارئ وعن الذوق . لكنه أبدى بالفعل بعض المعرفة بالجدال الذى انخرط فيه أناس من أمثال بيرك وهيوم بشكل بارز . وهناك فقرة فى حياة كونجريف تضاهى بالضبط المناقشة الأسبق عن الجمال فى « رامبلر» . ويبدو أن جونسون يصادق على نسبية الذوق . وهو يشير إلى تفانى كونجريف، وهو يدافع عن « التاجر المزدوج » [١١٣] ،ويقول : « هذه التبريرات دائما بلاجدوى» ، « فمن الجدل لايمكن إقامة حجة » ؛ « حقا يمكن للناس أن يقتنعوا ، لكنهم لايمكن أن يبتهجوا ضد إرادتهم » . وهذه حجة سبق لدريدن وفولتير أن

(١١٢) حياة الشعراء ، الجزء الأول (كولى) ص ٢٠ .

(١١٣) كوميديا كتبها المؤلف الإنجليزى كونجريف وقد قدمت على المسرح عام ١٦٩٤ (المترجم) .

استخدماها . ولكنه يكرر - حينئذ - رأيه فيوازن هذا الاستسلام للنزعة النسبية بالاستجابة للحس المشترك الكلى وحكم الزمن : « بالرغم من أن الذوق مُتّعصٍ ، فإنّه متنوع للغاية ، وغالبا يسود الزمن عندما تفشل المجادلات » . وبالنسبة للأعمال الأدبية « لايوجد اختبار آخر يمكن تطبيقه أفضل من امتداد ديمومة التقدير واستمراريته » [114] . ومفهوم « القارئ العام » الشهير ، والذى أسئ فهمه كثيرا يمثل هذا الإحساس المشترك الكلى . إنّ « جونسون لم تفسده الإهواء الأدبية وأبعاد التهذيبات الخاصة والنزعة القطعية فى المعرفة ، وهو يقرر أخيرا كل المطالب الخاصة بإضفاء الجلال على الشعر » [115] . والقارئ العام ليس بالتأكيد هو الإنسان المتوسط ، وليس الإنسان العام بأى معنى له صلة بالوضع الاجتماعى الوضيع ، بل هو الإنسان الكلى بالمعنى الكلاسيكى الجديد ، الذى يضع مثل هذا الأمل فى اتساق الطبيعة الإنسانية . إنّ الناقد والباحث على هذا النحو ليسا مستبعدين (على نحو ماكان لدى فرجينيا وولف [116] وهى تستخدم المصطلح) [117] . بل إنّ الناقد لايفسد إلا بالإهواء وبطبيعة تفكير الباحث فى النزعة القطعية . لكن جونسون لايتابع هذه الثقة « بالقارئ العام » إلى نتائجها . إنه لايحلل استجابة القارئ أو طبيعة الجمهور أو العمليات التى يؤسس بها المؤلف شهرته . ورغم أن التعويل على الأجيال القادمة قد يتضمن نزعة شكية بالنسبة لديمومة بصائر المرء وصدقه، فإنه

(١١٤) المصدر السابق ، الجزء الثانى (كونجريف) ، ص ٢١٧ ؛ وإلى ص ٩ .

(١١٥) القارئ العام (لندن ، ١٩٢٥) ص ١١ .

(١١٦) فرجينيا وولف (١٨٨٢ - ١٩٤١) : روائية إنجليزية من مؤلفاتها « الفنار » (١٩٢٧) و« الأمواج » (١٩٢١) (المترجم) .

(١١٧) حياة الشعراء ، الجزء الثالث (بوب) ص ٢٤٧ .

نادرا مايرق فى تأكيداته الذاتية . وهناك فقرات تظهر شك جونسون فى العقلانية المفرطة ،ولكن هناك نظرية « القارئ العام » ،وهى مجرد حيلة تلقى تقديرا عبر الزمن لتوحيد الناقد مع الجمهور ، وتوحيد صوته مع حكم العصور .

كما أن جونسون لم يُعَوِّل على سيكولوجية الفنان ؛ وهو يظهر بالفعل اهتماما بسيطا بالتأملات فى العبقرية والتخيل . وليس الأمر راجعا إلى أنه لايستخدم هذين المصطلحين على الإطلاق : فهو يقر دائما بضرورة العبقرية فى الشاعر ، أى ضرورة أن تكون لديه بعض الموهبة الفطرية من الطبيعة . وهو فى وصفه لعبقرية الكسندر بوب يعدد الصفات الأنموذجية : الابتكار ، التخيل ، الحكم [١١٨] . وهو يقول إن « الأكثر ثناء على العبقرية قائم فى الابتكار الأصيل » [١١٩] . وجونسون -وهو يتناول شكسبير- يثنى على الابتكار على أنه قوة الشاعر « الأولى والأكثر قيمة » . وهو يفهم الابتكار على أنه « ذلك الذى يكون قادرا على إنتاج سلسلة من الأحداث » ؛حتى « تولد الشرارة الأولى لقصة جديدة : ومن ثم ينتج مجموعة من الشخوص، ويصف الكل من خلال كارثة بشكل محبب » [١٢٠] . غير أن العبقرية « لا شأن لها بالمدلولات الرومانسية . إنها- بكل بساطة- (ألمعية) ، » إنها « عقل له قوى عامة متسقة ، ويحدث - عرضا - أن يسير فى اتجاه محدد » [١٢١] . وفى إحدى المناقشات

(١١٨) حياة الشعراء ، الجزء الثالث (بوب) ص ٢٤٧ .

(١١٩) المصدر السابق ، الجزء الأول (ملتون) ، ص ١٩٤ .

(١٢٠) الأعمال ، الجزء الثانى ، ص ١٤٦ - ١٤٧ .

(١٢١) حياة الشعراء ، الجزء الأول (كولى) ، ص ٢ .

يشتط جونسون لحد القول : إنه « لوكان إسحق نيوتن قد جرّب نفسه فى الشعر لكان قد كتب قصيدة ملحمية جميلة جدا . وأستطيع أن أطبق هذا على القانون بسهولة ،وهى نفس سهولة التطبيق على الشعر التراجيدى ». وقد اعترض بوزول قائلا : « لكنك ياسيدى قد طبقت أنت (بالفعل) على الشعر التراجيدى، وليس على القانون » . فيرد جونسون قائلا : « لأننى ياسيدى ليس لدى مال لدراسة القانون . ياسيدى ، إن الإنسان الذى لديه القوة قد يمشى فى اتجاه الشرق ، بنفس الطريقة التى يمكنه بها أن يمشى فى اتجاه الغرب ، إذا ماحدث والتفت برأسه إلى تلك الناحية » [١٢٢] ،والتضمين الوارد الذاهب إلى أن أى إنسان يمكنه أن يكون شاعرا ؛ إذا أراد أن يكون على هذا النحو ، وأنه لايوجد اختلاف بين مواهب الشعر أو القانون أو الرياضة - هذا التضمين لايقلق جونسون ، نظرا لأنه يريد للشاعر أن يتمثل الإنسان بصفة عامة .

وهكذا لايستطيع جونسون أن يظهر أى اهتمام بالنظرية الجديدة للتخيل الإبداعى . وعلى أى حال ، ليس الأمر عرضا كافيا لعدم ثقته بالتخيل ؛ فيجعله يشير إلى ما قاله إملاك [١٢٣] فى « راسيلاس » (الفصل ٤٣) عن « السيطرة الخطرة للتخيل » أو العدد ٨٩ من « رامبلر » عن « ترف التخيل الذى كله عبث » . ويستهجن جونسون فيه أحلام اليقظة والنزعة الهروبية . وكما تُظهر فقرات أخرى فى « صلوات وتأملات » ببساطة « صورا حسية وأفكاراً مفككة » . ولقد فُهم « التخيل » على أنه قوة تصور الأشياء الغائبة ، وهو الاستخدام الشائع فى القرن الثامن عشر : « إن التخيل ينتقى الأفكار من كنوز

(١٢٢) رحلة إلى هبريدس ، ص ١٥ (أغسطس ، ١٧٧٣) ، فى بوزول الجزء الخامس ، ص ٣٥ .

(١٢٣) بطل من أبطال رواية « راسيلاس » لجونسون (الترجمة) .

التذكر ، ولايقدم الجديد إلا بتـركيبات متنوعة »[١٢٤] . ويتقبل جونسون فى النصوص الأدبيـة الخالصـة التخيـل كجزء من عـدّة الشاعـر . وهو يقول عن الكسندر بوب : « إن لديه التخيل الذى يضـغط بقوة على عقل الكاتب ، ويمكنه من أن ينقل للقارئ الأشكال المختلفة للطبيعة وأحداث الحياة وطاقات العاطفة، كما فى « هلواز » و « غابة وندسور »و « الرسائل الإنجيلية الأخلاقية » .[١٢٥]. وضمّ « الرسـائل الإنجيليـة الأخـلاقـيـة » ،الـذى يصعب أن نسـميه « تخيليا كافـيا » لإظهار أن « التـخيل » هنا مسـتخـدم لمجرد قوة العـرض . ويبدو أن مصطـلح « الابتكار » يزداد قربا من التـخيل بالمعنى الحـديث ، عندمـا يمتدح جونسون ابتكار الشاعـر بوب فى « اغتصاب القفل »[١٢٦] على أنه يظهر « سلاسل جديدة من الأحداث ومناظر جديدة للخـيال » . ومـن جهـة أخـرى يقـرن « اغـتصـاب القـفل » ببحـثـه « مقـال عن النقـد »[١٢٧] ، عـلى أنه مـن الابتكـار « به تتـرابـط الـزخارف والتـصاوير الخـارجيـة والجسورة بمـوضوع معروف »[١٢٨] ،والابتكار هنا لايزيد إلا قليـلاً عن كونه قـدرة على الابتداع والعبـقرية لإيجاد زخـارف بلاغية . وغـالبا مـايعبر جـونسون عن عدم ثقـته بالتخيل « كـملكة متحررة ومـبهجة ، غيـر قابـلة لتحديدها ، وغـيـر صبورة

(١٢٤) أدلر ، العدد ٤٤ ، الأعمال ، الجزء الخامس ، ص ١٧٥ .

(١٢٥) كلها من أعمـال الشاعر عن ألكسندر بوب ، والاسم الكامل للقصيدة الأولى هو « من هلواز إلى أبلاّر » . أما « غابة وندسور » فهى قصيدة رعوية كتبها عام ١٧١٣ (المترجم) .

(١٢٦) قصيدة لألكسندر بوب نشرت عام ١٧١٢ ثم توسع فيها الشاعر ونشرت كاملة عام ١٧١٤ (المترجم) .

(١٢٧) قصيدة تعليمية من تأليف ألكسندر بوب نشرت مجهولة المؤلف عام ١٧١١ ، وتتحدث عن قواعد الذوق وقواعد النقد (المترجم) .

(١٢٨) حياة الشعراء ، الجزء الثالث (بوب) ، ص ٢٤٧ .

على كبح الجماح » [١٢٩] . وجونسون بحديثه عن « أفكار ليلية » [١٣٠] ليونج إنما يشير إلى « أعظم فورانات التخيل » ، « الانتشار المخيف للمشاعر وهجمات التخيل المنهمرة » [١٣١] وهو يستهجن « كاهن ويكفيلد » [١٣٢] لصديقه جولد سميث [١٣٣] على أنه « ليس فيها حياة حقيقية ، وليس بها إلاّ القليل النادر من الصنعة . إنها مجرد أداء تخيلى » [١٣٤] ،وهو ليس باللامتعاطف تماما مع ماهو عجيب فى شكسبير ، لكنه لايجعل من هذا موضوعا ، كما فعل الرومانسيون المتأخرون ، ومافعله جوزيف وورتن والسيدة مونتاجو حتى قبل الرومانسيين بوقت طويل . ويثنى جونسون على مسرحية « العاصفة » لشكسبير بسبب مافيها من « ابتكار مطلق » . غير أن مسرحية شكسبير « حلم ليلة فى منتصف الصيف » تعد فى نظره « متوحشة ومليئة بالفانتازيا » . وهو عادة مايقدم تبريرا تاريخيا للأعاجيب والمعجزات فى الأعمال الفنية ؛ فالساحرات فى « ماكبث » ، والجنيّات فى « حلم ليلة فى منتصف الصيف » يظهر جونسون لها تبريرا على أنها خرافات معاصرة .

(١٢٩) رامبلر ، العدد ١٢٥ ، الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ٢٤٥ .

(١٣٠) قصيدة عنوانها « الشكوى أو أفكار ليلية عن الحياة والموت والخلود » للشاعر يونج كتبها بين ١٧٤٢ و ١٧٤٥، وتضم حوالى ١٠ آلاف بيت من الشعر المرسل . (المترجم) .

(١٣١) حياة الشعراء ، الجزء الثالث (يونج) ص ٣٩٥ .

(١٣٢) رواية من تأليف جولد سميث كتبت فى ١٧٦١ - ١٧٦٢ ولم تنشر إلاّ عام ١٧٦٦ (المترجم) .

(١٣٣) أولفر جولد سميث (١٧٣٠؟ - ١٧٧٤) : كاتب مسرحى كوميدى أيرلندى تعرف على دكتور جونسون عام ١٧٦١ ، وهو من مؤسسى المنتدى الأدبى (المترجم) .

(١٣٤) مدام داربلاى ، مذكرات ، ٢٣ أغسطس ١٧٧٨ ؛ بإشراف دبوسون ، الجزء الأول ، ص ٧٧ .

ويستحيل أن ننكر أن جونسون لايحب الفن القائم على الفانتاريا أو يفهمه بشكل كبير مالم يتمكن من إعادة تفسيره كصورة للحقيقة . وإن قناعته المستقرة هى أن « العقل لايستطيع أن يستند إلا إلى ثبات الحق » [١٣٥] .

وتتضح وجهة النظر نفسها فى مناقشات جونسون للغة المجازية والتشبيه والاستعارة والرمزية . ويمكن لجونسون أن تكون له عقلية حرفية فى نقد الاستعارات على نحو يبعث على الفكاهة . وهذا يقتضى منه تناسقا كاملا وتقدّما عقلانيا . وعلى سبيل المثال ينتقد المقطع الأول من قصيدة « تقدم الشعر » [١٣٦] لجراى؛ لأنه « يخلط بين صور الصوت المنتشر » و « المياة المتدفقة » [١٣٧] ،أو إظهار استيعاب مدهش للتعبير الاستعارى العادى عندما يعلّق على خاتمة « قصيدة عن قطة » لجراى : « إذا كان مايتلألأ هو (ذهب) ما كانت القطة اتجهت إلى الماء ؛ ولوكانت قد اتجهت إليه فأقل شىء هو أنها كانت ستغرق » [١٣٨] . وهو يستنكر صيغتين بالغتين لأديسون [١٣٩] ، بسبب الاستعارة المختلطة أو الناقصة ، أى التعسف المجازى [١٤٠] ،وجونسون معارض أيضا للصور البلاغية المستمدّة من الفن لتصوير الطبيعة . إنّ « الخضرة المخملية

(١٣٥) التصدير ؛ رالى ، ص ١١ .

(١٣٦) قصيدة ، كتبها جراى عام ١٧٥٤ ونشرت عام ١٧٥٧ (المترجم) .

(١٣٧) حياة الشعراء ، الجزء الثالث (جراى) ، ص ٤٣٦ .

(١٣٨) المصدر السابق ، ص ٤٣٤ .

(١٣٩) جوزيف أديسون (١٦٧٢ – ١٧١٩) : شاعر وكاتب درامى بريطانى أسلوبه النثرى بلا زخارف ، له مسرحية « كاتون » (١٧١٣) . (المترجم) .

(١٤٠) المصدر السبق ، المجلد الثانى (أديسون) ، ص ١٢٨ .

لإيداليا فيه شيء من انحراف . إن القبرية أو الاستعارة المستمدة من الطبيعة تمجّد الفن ؛ والقبرية أو الاستعارة المستمدة من الفن تحطّ من شأن الطبيعة » (١٤١) . هذه نظرية بلاغية يبدو أنها قائمة على أساس نظرة لاهوتية عن دونية عمل الإنسان بالنسبة لعمل الله ، ولكن إذا ما طُبقت بحق فسوف تنتج عملا قصيرا فيه الكثير من الثروة الاستعارية الموجودة في شعر اليوم وشعر عصر النهضة .

ويُعِدُّ جونسون التشبيه زخرفة لاتفيد إلا باعتباره « تصويرا » أو« تساميا بلاغيا » يمجّد من شأن الذات (١٤٢) . وهو يعرّف الاستعارة فى « القاموس » بأنّها تشبيه « مصبوب فى كلمة » . وأبيات دنهام الشهيرة للغاية التى تعبرّ عن الرغبة فى أن يتدفق أسلوبه مثل نهر التايمز تلقى ثناء بسبب طريقة من شأنها أن تتجمع فيها جزئيات التشابه بوضوح والأجزاء المختلفة للجملة تتكيف بدقة ، لكنه يهاجمها على أساس أن « معظم الكلمات المتعارضة هكذا باصطناع يجرى فهمها ببساطة بشيء من المقارنة من جهة وبشكل استعارى من جهة أخرى ؛ وإذا كانت هناك أى لغة لاتعبر عن العمليات العقلية بالصور المادية، فإنه لايمكن ترجمتها من تلك اللغة » (١٤٥) . هذا المطلب الغريب الخاص بإمكانية الترجمة إلى صورة مجازية ولغة مجردة عقلانية خالصة (وهو شيء يشبه « الخصائص »

(١٤١) المصدر السابق ، المجلد الثالث (جراى) ، ص ٤٣٦ ، أنظر أيضا تحت عنوان « اللسان الهمجى » فى « القاموس » .

(١٤٢) حياة الشعراء ، المجلد الثالث ، (بوب) ، ص ٢٢٩ .

(١٤٣) المصدر السابق ، المجلد الأول (دنهام) ، ص ٧٨ .

عند ليبنتز أو فى المنطق الرمزى الحديث) يبدو أنه يذهب إلى أن اللغة ، حتى فى الشعر ، يجب أن تعبّر عن العمليات العقلية بدون صور مادية . ويريد جونسون أن يعبّر عن الأسلوب لا عن التيار السائد ، وهو يعترض قائلا : إن الصفات المرغوبة فى الأسلوب يمكن ألا توجد حرفيا فى النهر المتدفق ، رغم أنه يدرك أنها يمكن مضاهاتها به بأصالة [١٤٤] .

والتصور العقلانى نفسه يتضمن أكبر تحليل متطور قام به جونسون للاستعارات عند الشعراء الميتافيزيقيين بمصطلح « ميتافيزيقى » يرجع أصلا إلى دريدن ، ولكن لم يصبح أمرا مقبولا شائعا إلا من خلال كتاب جونسون « حياة كولى » (١٧٨٠) ، وهذا يعنى بالنسبة لجونسون أنه ليس « معنيّا بالميتافيزيقا » ، ولكنه معنى « بالميتافيزيقى » ، معنى « بالطبيعة المفارقة » ، أو « باللاطبيعى » حقا ، عكس « الطبيعى » بالمعنى الكلاسيكى الجديد لما هو كلى : « إنهم لاينسخون الطبيعة ، ولاينسخون الحياة ؛ إنهم لايرسمون أشكال المادة ، ولايعرضون عمليات العقل » [١٤٥] ، وإن الصورة المجازية أو الصورة « الفطنة » إنما يصفها جونسون على نحو جيد بأنّها الاختلاف المتناغم : « تركيب من الصور المتنافرة ، أو اكتشاف تشابهات خفية فى الأشياء التى تبدو غير متشابهة » ، وإنّ « أشدّ الأفكار تنافرا تترابط بالعنف معا » ، « إن محاولاتهم دائما هى محاولات تحليلية : إنهم يحطمون كل صورة إلى

(١٤٤) يمكننا أن نجد مناقشة مستفيضة لهذه الفقرة فى أى . أ . ريتشاردز : « فلسفة البلاغة » (نيويورك ، ١٩٣٦) ص ١٢٠ – ١٢٣ .

(١٤٥) حياة الشعراء المجلد الأول (كولى) ص ١٩ .

شظايا » (١٤٦) . ولايزال هذا تشخيصا طيبا ، والامتصاص البارع عند جونسون للمجازات الفطنة جدير بالقراءة ،ولكن لايتضح فى هذا التحليل بكل جلاء السبب الذى يوجب بمقتضاه على الأفكار ألا « تندمج معا إلاّ بالعنف » ؛ وألا تندمج إلاّ مع ماهو مقصود بالتركيبات غير العنيفة، وما هو السيّىء بالنسبة للشعر والتحليل وتحطيم الصور إلى شظايا .وجونسون فى مناقشته للتشبيه فى مواضع أخرى يبدو أنّه يأخذ بالرأى المضاد . يقول : « إن التشبيه يمكن مقارنته بسطور تتقارب فى نقطة، وتكون على نحو أفضل، والسطور تتقارب من مسافة أكبر : وتمثيل لهذا هو الخطان المتوازيان اللذان يسيران معا دون أن يتقاربا ،ولا ينفصلان من بعيد إطلاقا ،ولاينضمان إطلاقا (١٤٧) . ولكن ، واضح أنه حتى عندما يكون التشبيه مستمدا من أجزاء الكون الأكثر تباعدا وتضادا ، فإن الفحوى وحامل الفحوى يجب أن يظلا منفصلين تماما ، ولا « يندمجان معا بالعنف » مهما يكن معنى هذا « العنف » . والشعر التحليلى بالنسبة لجونسون سيّئ ،لأنه لايسمح بشعور متسق ووحدة النغمة ، وتشرذم الصور يقتضى انتباها شديدا ينتج عنه الْتباس مُشتّت وسخرية ، وهى أشياء يبدو أننا نحبّها اليوم . لقد اعتقد جونسون أن كولى هو دون شك « أفضل » الميتافيزيقيين (١٤٨) ،وأنه يتجاهل بالكلية صفاتهم الفعلية ، وكل هذا يظهر قوة تحاملاته العقلانية ضد أى شيء يبدو له ذا ذوق خاص ، موضحة أكثر منها تأكيدا للحقيقة الكلية . وهناك ذوق من أشد الأذواق خصوصية مما شهده العالم – وهو الكلاسيكية الجديدة المجردة – وقد ارتفع وضعه ليصبح المقياس الوحيد للفن والشعر .

(١٤٦) المصدر السابق ، ص ٢٠

(١٤٧) المصدر السابق ، المجلد الثانى (أديسون) ، ص ١٣٠

(١٤٨) المصدر السابق ، المجلد الأول (كولى) ، ص ٢٥

وعدم استيعاب جونسون للطابع الميتافيزيقى الاستعارى للشعر ينير ويستنير بموقفه إزاء الشعر الدينى . ففى سياقات عديدة يستهجن جونسون الشعر الدينى . وهو فى مناقشاته لقصيدة « دافيديس » لكولى يظهر أنه يعتقد أن الشعر والصورة المجازية باعتبارهما « مبالغة » (للتاريخ المقدس) هما « شىء تافه ،كله عبث : فكل إضافة لما هو كاف من قبل لأغراض الدين لاتبدو بلا جدوى فقط ،بل هى أيضا - بدرجة ما - دنيوية »[149] . وجونسون بحديثه عن القصائد المقدسة من تأليف وولر[150] يشرح مرة أخرى أن « الإخلاص الشعرى لايستطيع فى الغالب أن يبهج » . وهو يسمح بالدفاع عن عقائد الدين فى القصيدة التعليمية ، وإن جماليات الطبيعة يمكن الثناء عليها فى قصيدة وصفية . إن موضوع الوصف « ليس هو الله ، بل أعمال الله » . ولكن « التقوى التأملية » أو التفاعل بين الله والنفس الإنسانية لايمكن أن يكون شاعريا . والإنسان مدعو إلى طلب الرحمة من خالقه ، وهو بمناشدته إظهار القيم المخلصة إنما يصل إلى حالة أعلى مما يستطيع الشعر أن يسبغه فى صياغته . ويمكن تفسير هذا على أنه يعنى أن الصلاة هى حالة أعلى من التأمل الشعرى وأن الواحدة منهما إنما تستبعد الحالة الأخرى : « إن جوهر الشعر هو الابتكار ؛ وهذا الابتكار هو أنّه بإنتاج مالا يتُوقع إنما يثير الدهشة ويبهج . وموضوعات الإخلاص قليلة ، ولما كانت قليلة، فإنها معروفة على نحو كلى ؛ ولكن لما كانت قليلة على هذا النحو فلا يمكن عملها على نحو أفضل من ذلك ؛ وهى لا تستطيع أن تتلقى حلية من جدة الشعور ، والقليل جدا من جدّة

(١٤٩) المصدر السابق ، ص ٤٩ - ٥٠ .

(١٥٠) ادمونعوولر (١٦٠٦ - ١٦٨٧) : شاعر بريطانى يمتاز شعره بالبساطة المصقولة . (المترجم) .

التعبير » (« الحلية » هنا تعنى التزيين ، الزخرفة ؛ و « الشعور » هنا يعنى المحتوى ؛ و « التعبير » هنا يعنى الشكل البلاغى) [١٥١] . « لايمكن الإعلاء من شأن القدرة الكلية ؛ إن اللاتناهى لايمكن توسيعه ؛ والكمال لايمكن تحسينه » [١٥٢] . وعلى وجه الدقة ، فإنّ الأفكار نفسها تتضمن نقد قصيدة « الفردوس المفقود » لملتون : « إن خير الخلود وشره وخيمان بالنسبة لأجنحة الفطنة » [١٥٣] ، وتفسر قصيدة « الفردوس المفقود » بالدمج الدائم للروح والمادة ، خاصة فى حكاية الحرب فى الجنة [١٥٤] . والشعر التكريسى عند إسحق واطس [١٥٥] هو أيضا غير مُرْضٍ : « إن ندرة موضوعاته تفرض التكرار الدائم ، وقدسية الموضوع تستبعد زخارف تنسيق الألفاظ البلاغى » [١٥٦] . ويبدو من المدهش أن يقال هذا فى ضوء تنسيق الألفاظ البلاغى فى الإنجيل ، الذى وصفه حديثا الأسقف لوت . لكن على الإنسان أن يتبيّن أن جونسون ينخرط هنا فى جدال نقدى قديم ، آزر فيه بوالو الجانب الذى قَبِلَهُ جونسون : إن العجيب

(١٥١) هذا التفسير ضرورى ، نظرا لأن الناقد الن تات قد أساء فهم هذه الكلمات ، فأخذ « الحلية » بمعنى « البركة الفائقة الطبيعة » . قارن : « جونسون عن الشعراء الميتافيزيقيين » ، كينيان ريفيو ، العدد ١١ (١٩٤٩) ص ٢٨٤ .

(١٥٢) المصدر السابق (رولر) ص ٢٩١ – ٢٩٢ .

(١٥٣) المصدر السابق (ملتون) ، ص ١٨٢ .

(١٥٤) المصدر السابق ، ص ١٨٥ .

(١٥٥) إسحق واطس (١٦٧٤ – ١٧٤٨) : شاعر إنجليزى اشتهر بتأليفه « أغان إلهية للأطفال » عام ١٧١٥ . (المترجم) .

(١٥٦) المصدر السابق ، المجلد الثالث (واطس) ، ص ٣١٥ .

المعجز المسيحى مداان . وقد اتخذ جونسون هذا الجانب فى الجدال لأسباب شخصية عميقة : فالدين - عنده - منفصل تماما عن القصص الخيالى ، والهوة بين الله والإنسان كبيرة كبر الموجود فى العقائد الكالفنيّة . رعلى الرغم من أنه كان من الأنجليكان ؛ إلاّ أنه كان عاجزا عن المشاركة فى النظرة الأقدم لسلسلة الوجود العام ، والتصاعد التدريجى من الطبيعة إلى الله [١٥٧] ، والنظرة الاستعارية الكلية للكون ، وتوافقاتها وعلاقاتها التى بينها ينسج الشعر وكذلك الدين نسيجهما العنكبوتى .

كما لم يتأثر جونسون بالنزعة العمالية الجديدة . وبطبيعة الحال قرأ - بالتأكيد - بعض الأدب الفرنسى والإيطالى . لكن كتاباته النقدية لا تحتوى إلا على أشد الإشارات روتينية إلى المؤلفين الأجانب المحدثين : وذروة المديح الذى يأتى بالصدفة موجه إلى « شخوص » مثل برويير أوسرفانتس ،وهذا ذروة ما يذكره . ولقد قال جونسون للسيدة بيوزى [١٥٨]: « إن كورنى بالنسبة لشكسبير مثل سياج شجيرات تم تقليمها بالنسبة لغابة » [١٥٩] . إن « الهجائية العاشرة » لبوالو أدنى من « طابع النساء » لبوب بالرغم من « أنه -على وجه اليقين- ليس

(١٥٧) قارن عرض جونسون لكتاب « بحث حر فى الطبيعة واصل الشر » (١٧٥٧) لسوا جينز ، فى الأعمال الكاملة ، المجلد ١١ ص ٢٧٦ وما بعدها ، وقد سخر من التضمينات الاجتماعية لحزب المحافظين الكونى عند جينز ، وهو يستحق هذه السخرية تماما .

(١٥٨) استرلينتش بيوزى (١٧٤١ - ١٨٢١) : تُعرف أكثر باسم السيدة ثرال . وهى كاتبة وصديقة لدكتور جونسون الذى دخلت فى علاقة حميمة معه منذ عام ١٧٧٤ ولمدة ٢١ عاما . (المترجم) .

(١٥٩) تنويعات جونسونية ، المجلد الأول ، ص ١٨٧

كاتبا منحطا . وبالنسبة له ، فإنّ بوالو سيبدو أدنى منه » و « بالنسبة للأدب الأصلى ، فإنّ لدى الفرنسيين شاعرين تراجيديين طبقت شهرتهما الآفاق هما راسين وكورنى وشاعراً كوميديا هو موليير » . ومسرحية « تليماك » لفانلو « مسرحية جميلة جدا » . ولم يستطع فولتير أن يصمد أمام نقده بعد، ولا أحد يقرأ بوسويه . [١٦٠] ولن يدهشنا أن نرى روسو وقد أثار احتقاره : « أعتقد أنه من أسوأ الرجال ؛ إنه وغد يجب مطاردته خارج المجتمع ... وسرعان ما سأوقع عقوبة بسبب عدم ثباته على رأى ؛ على نحو يتوق إلى مجرم قد انطلق من بايلى [١٦١] القديم فى هذه السنوات العديدة . نعم ، إننى أفضل له أن يعمل فى المزارع » [١٦٢] ، ولكن لايكاد يكون هذا نقدا أدبيا ، ولايجب أن ننسى أن جونسون كان ينخس بوزول ، الذى قام برحلة إلى سويسرا ليرى روسو . ولا يوجد سوى مجرد سرد أسماء مجردة عند جونسون بالنسبة لدانتى أوبترارك أوْ بوكاشيو . وهو يستهجن « أمينتا » [١٦٣] لتاسو بصفة خاصة ، لأنها قصيدة رعوية . وهو ينقد « أورلاندو فور يوزو » [١٦٤] بسبب الغابة الساحرة ؛ حيث نتابع فيها « رينالدو بفضول أكثر مما نتابعه برعب » [١٦٥] .

(١٦٠) رحلة هبريدس ، ١٤ أكتوبر ١٧٧٣ ؛ بوزول ، المجلد الخامس ، ص ٣١١ .

(١٦١) ناثان بايلى (توفى عام ١٧٤٠) مولف القاموس الإنجليزى عام ١٧٢١ ، وهو سابق على قاموس دكتور جونسون (المترجم)

(١٦٢) بوزول ، المجلد الثانى ، ص ١١ - ١٢ .

(١٦٣) قصيدة رعوية كتبها الشاعر الملحمى الإيطالى توركياتو تاسو (١٥٤٤ - ١٥٩٥) . (المترجم) .

(١٦٤) قصيدة كتبها الشاعر الإيطالى لودوفيكو أريوستو (١٤٧٤ - ١٥٣٣) وكان هذا عام ١٥٣٢ (المترجم) .

(١٦٥) حياة الشعراء ، المجلد الأول (دريدن) ، ص ٢٨٦ .

غير أن جونسون لم يتأثر فحسب باليقظة العامة للحس التاريخي ، بل انخرط في هذا الحس التاريخي بعمق ،وخاصة في الاهتمام المتجدد بالأدب الإنجليزي المبكر ،وبالقديم الأدبي والتأريخ . وهناك - بطبيعة الحال دليل هو « قاموسه » الذي يظهر أنه قد قرأ من الناحية العملية كل كاتب إنجليزي قديم، رغم أنه قد يصعب في بعض الحالات أن نميز بين القراءة الحقيقية ومجرد طرح عينة من جانبه أو مجرد تسجيل .وهناك مقدمة « القاموس » الذي هو تاريخ للغة الإنجليزية ، وفيها - ويأتي هذا على نحو عَرَضي - نجد شيئا يقوله جونسون عن الأدب الإنجليزي في بواكيره . وهو يقتبس عينات من الإنجليزية الأنجلوسكسونية من العصر الوسيط من « قاموس » هيلكس ،ويلاحظ بشك غير معتاد في الحكم أن « جهلنا بالقوانين الخاصة بوزنها ومقادير مقاطعها يحرمنا من تلك اللذة، التي أعطاها -دون شك- شعراء القبائل القديمة لمعاصريهم» (١٦٦) . لقد أراد جونسون أن يصدر أعمال تشوسر ،وطبعته تحتوي على « ملاحظات عن لغته، والتغيّر الذي طرأ عليها من أقدم العصور حتى عصره ، ومن عصره حتى الآن ، مع ملاحظات تشرح العادات، . . . إلخ ، وإشارات لبوكيس والمؤلفين الآخرين الذين اقتبس منهم مع قدر من التحرر ،الذي قام به في رواية القصص » (١٦٧) ، ومع هذا لم يستطع جونسون أن يقدر تشوسر تقديرا عاليا . وهو يقول عن إعادة دريدن رواية « الراهبة وقصة قسيسها » (١٦٨) إن « القصة » تبدو « من الصعب أن تستحق إعادة بعثها » . وهو يندد بثناء

(١٦٦) القاموس (الطبعة الرابعة ١٧٧٣) الجزء الأول بتوقيع إ .

(١٦٧) في سيرجون كوكنز : « حياة جونسون » (لندن ، ١٧٨٧) ص ٨٢ .

(١٦٨) إحدى قصص كانتر بري لتشوسر التي كتبت عام ١٣٨٧ ، وهذه القصص في حوالي ١٧ ألف بيت (المترجم) .

دريدن على « قصـة الفارس [١٦٩] ،على أنهـا « موغلة فى المبـالغة » [١٧٠] .
ويسخـر جونسون من تطرفات النزعـة المؤمنة بالعتيق الموغل فى القـدم : ففى العدد ١٧٧ من « رامبلر » يسخر من الإنسان الأثرى العتيق ،الذى يعرض بزهو « صــورة من (أطفـال فى الغابة) [١٧١] ،الذى يؤمن بشـدة أنها من الطبـقة الأولى » ،وهـو ينتقـد تشفّى تشـيس بسبب الحـماقـة البـاردة والخالية من الحياة » [١٧٢] ومسرحـيات الأسرار فى العصور الوسطى، وهى « مسـرحيات درامـية وحـشيـة » [١٧٣] . ولكن جـونسون - وللدواعٍ لـغوية - يقـرأ بعض الروايات الخيالية، ويغوص حتى فى ليدجيت [١٧٤] .ويطبيعة الحال أعدّ طبعته العظيمة لشكسبير ،والتى - بجانب تصديره النقدى لها وتعليقاته على المسرحيات المفردة والفـقرات المفردة - هـى أيضا عمل ينتـمى إلى نقد تمحـيص النصوص والتوضيح التـاريخى . وكتابات جونسـون « اقتراحات لطبع الأعمـال الدرامية لوليم شكسبـير » (١٧٥٦) يعرض برنامـجا كاملا للـغاية؛ لتفسـير الإيماءات واللغة والعلاقـة مع مصادرها ؛ وعلى الأقل يحقق جونســون جزئيا هذه الخطة

(١٦٩) إحدى قصص كنتربرى لتشوسر (المترجم) .

(١٧٠) حياة الشعراء ، الجزء الأول (دريدن) ص ٤٥٥ .

(١٧١) موضوع أغنية شعبية قديمة واردة فى مجموعة أعدها برسى وريتسون (المترجم) .

(١٧٢) المصدر السابق ، الجزء الثانى (أديسون) ص ١٤٨ .

(١٧٣) المصدر السبق ، الجزء الأول (ملتون) ص ١٢١ .

(١٧٤) جون ليدجيت (حوالى ١٣٧٠ - حوالى ١٤٥١) : شاعر إنجليزى له قصيدة « سقوط الأمراء » ، وهى فى حوالى ٣٦ ألف بيت بين ١٤٣٠ و ١٤٣٨ ، وطبعت لأول مرة عام ١٤٩٤ (المترجم) .

في طبعته . وهو يأمل « بمقارنة أعمال شكسبير بأعمال الكتاب الذين عاشوا في ذلك الوقت ممن سبقوه مباشرة أو تلوه مباشرة ؛ لكي يتمكن من تأكيد اقتباساته ، ويفك تعقيداته واستعادة معاني الكلمات التي فقدت الآن في ظلام القديم » [١٧٥] . ولقد كتب جونسون تصديراً تعليقياً لكتاب السيدة شارلوت لنوكس « شكسبير مشروحا » (١٧٥٣) وهو مجموعة جميلة لمصادر شكسبير ، وقد استخدام جونسون المعلومات في ملاحظته لطبعته دون أن يضيف – على مايبدو – أي شيء من عنده [١٧٦] .

ويتوفّر لنا تناول جونسون للتاريخ الأدبي لإنجلترا من كتابه « حياة الشعراء » (١٧٧٩ - ١٧٨١) ، وهو- بالطبع أساسا- سيرة حياة ونقدمباشر ، ولكنه يحتوي على خطة ضمنية لتاريخ الشعر الإنجليزي في القرن السابق عليه واختيار سير الحياة أوصى به باعة الكتب الذين أمروا به ، ولهذا اقتصر جونسون – منذ البداية – على التراث الحي للشعر من كولي إلى جراي . وهو نفسه يبدو أنه لم يضمنه إلا الشعراء الصغار من أمثال بلاكمور ووطس وبومفرت وبالدن . ولمَ يصدر فيه شيء مما أوصى به جورج الثالث بضرورة سبنسرية [١٧٧] ، ولقد بدأ جونسون كتابه بتناول « حياة كولي » ؛ فناقش الشعراء الميتافيزيقين ، وعرج إلى التراث الذي هو على وشك أن يتناوله بالتفصيل .

(١٧٥) رالي ، ص ٦ .

(١٧٦) قارن كارل يونج : صموئيل جونسون عن شكسبير – جانب واحد ، دراسات جامعة ويسكونسين في اللغة والأدب (ماديسون ، ويسكونسين) العدد (١٨) عام ١٩٢٣ .

(١٧٧) ويزول ، الجزء الثاني ، ملاحظة رقم ٤٢ من جنامور ، مذكرات بإشراف : و . روبرتس (أربع مجلدات ، لندن ، ١٨٢٤) الجزء الأول ، ص ١١٧٤ .

وهو يركز– فى كل موضوع آخر– على التوقـعات والخطوات إلى تأسيسه . ويبدأ الإصلاح بوولر ودنهام اللذين « ترسّما الخطة الجديدة للشعراء » (١٧٨)، والمؤسس الفعلى للأسلوب الجديد هو دريدن : « فنحن ندين له بالتحسن وربما باستكمال وزن الشعـر عندنا وتهذيـب لغتنا ، والكـثير من صوابيـة مشـاعرنا » (١٧٩) . وقبل عصر دريدن « لم يكن هنـاك تنسيق شعرى للألفاظ : ولانسق للكلمات إلا وتهـذبٌ فى التـو من عظمـة الاستـخـدام المحلى والتـحرر من خـشـونة المصطلحـات الملائمة للفنون الجـزئية . (١٨٠) ويشيـر جونسون دائمـا إما إلى انتكاسات لهذا المعيار المثالى وإمـا إلى مقاربات له . وأديسون « يحط من شأن قـرض الشعـراء بدلا من تشذيـبه » وهذا تعلمـه من دريدن . (١٨١) وبوب – بطبيعة الحال – هو ذروة الكمال .

هـذه النظـرة لتـقـدم الشـعر الإنجليـزى نحو معـيار فنى مثـالى أحرزه – بصفة خاصة – بوب – على نحـو كافٍ – بشكل غريب عند جونسون ، لكن مع إقرار دائم بوجهة النظر التاريخية ،وتلمّس بعض نسبية المعايير . ولقد أدرك جونسون أن الفطنة « قد طرأت عليها تغـيرات وموضات، واتخذت فى أوقات مختلفة أشكالا متنوعة » (١٨٢) وهو يقرر صراحة أنه « حتى يمكننا الحكم بحق على مؤلف من المؤلفين ،يجب أن ننقل أنفسنا إلى عصره ،ونبحث ماذا كانت

(١٧٨) حياة الشعراء الجزء الأول (دنهام) ص ٧٧ .

(١٧٩) المصدر السابق (دريدن) ص ٤٦٩ .

(١٨٠) المصدر السابق ، ص ٤٢٠ .

(١٨١) المصدر السابق ، الجزء الثانى (أديسون) ص ١٤٥ .

(١٨٢) المصدر السابق ، الجزء الأول ، (كولى) ص ١٨ .

عليه احتياجات معاصريه، وما إذا كانت وسائله هي في تعزيزها » [١٨٣] ، ولقد قرر جونسون في عمل مبكر له هو « ملاحظات على ماكبث » (١٧٤٥) أنه « لكي يمكننا إصدار تقدير صادق لقدرات كاتب من الكتاب، وإبراز جداراته التي يستحقها ، فإنه من الضروري دائما أن نبحث عبقرية عصره وآراء معاصريه » . وعلى أي حال ، فإنه يستخدم الحجة التاريخية بتوسع، كتبرير لأشكال القصور والأخطاء في الأدب الأكثر قدما . وهكذا نجد أن « ثرينوديا أوجستاليس » لدريدن فيها « عدم انتظام الوزن الذي اعتادت عليه آذان ذلك العصر » [١٨٤]، وشعر ملتون كان « متناغما في تناسب مع الحالة العامة للوزن الشعري في عصر ملتون » [١٨٥] ؛ وقصيدة وولر « عن خطر الأمير على ساحل أسبانيا » يمكن أن« تلْقى الثناء بحق دون السماح بحالة شعرنا ولغتنا في ذلك الوقت » [١٨٦] .

وحدث مرة خلال دفاع جونسون عن ترجمة بوب لهوميروس أن كان البحث التاريخي سائدا وفعّالا : « إن الزمان والمكان سيفرضان دائما وجودهما . وفي تقدير هذه الترجمة يجب أن ندخل في الاعتبار طبيعة لغتنا وشكل الوزن الشعري عندنا ، وفوق كل شيء التغير الذي أحدثه ألفا سنة في أنماط الحياة وعادات التفكير » ، نظرا لأن بوب « يكتب لعصره ولأمته » [١٨٧] . غير أن البحث التاريخي الذي بدا لجونسون صادقا في حالة تبنّي عمل من القديم النائي،

(١٨٣) المصدر السابق ، (دريدن) ، ص ٤١١ .

(١٨٤) المصدر السابق ، ص ٤٣٨ .

(١٨٥) المصدر السابق (ج. فيليبس) ، ص ٣١٨ .

(١٨٦) المصدر السابق (وولر) ، ص ٢٨٨ .

(١٨٧) المصدر السابق ، الجزء الثالث (بوب) ص ٢٣٨ ، ص ٢٤٠ .

لم يؤثر فى نظرته المحورية كجهد متواصل نحو تأسيس معيار لا زمانى هو معيار بوب ودريدن . ولقد اعتقد جونسون اعتقادا جازما فى التقدم (بالرغم من كل التشاؤم الشخصى من إمكانية السعادة الإنسانية) . ولقد رفض النظرة التى تذهب إلى أن العالم « كان فى طريق انهياره »، وأن « النفوس تشارك فى التدهور العام » (١٨٨) .لقد اعتقد أن « كل عصر يتحسن فى الأناقة ، والتهذيب الواحد يمهد دائما لتهذيب آخر » (١٨٩) . غير أن النظام الجديد يبدو أنه قد تأسس بإحكام . فمنذ دريدن والشعر الإنجليزى لم يعد لديه « نزوع إلى الانتكاس وإلى وحشيته السابقة » (١٩٠) ؛هذا الإيمان أو هذا الأمل قد يساعد فى تفسير نقد جونسون اللاذع لمحاولات جراس وكولينز . لإحياء ما اعتبره تنسيقا للألفاظ وقرضا مهجورا للشعر . وهذا يفسر - فى جانب منه - التشوش فى تعليقاته على قصائد ملتون المبكرة ، التى عرف أنها ليست عالية القيمة فى نظر معاصريه ، بل أصبحت أيضاً نماذج لمدرسة ملتونية جديدة لا يستحسنها على أنها أسلوب مهجور . وهو لم ير ، ولم يقدر أن يرى - على نحو جيد - أنه هو نفسه يقف على نهاية تراث عظيم تماما . وإن الإثارة الخاصة بالجديد لا تبدو له إحياء غريبا محافظا وناجحا نجاحا جزئيا فى الأغلب للأشياء العتيقة التى عفّى عليها الدهر . وعمله النقدى هو بالتأكيد متنوع بدرجة كبيرة ، وهو موحد دون أن يكون رتيبا ، ومغروس بقوة فى التراث ، ولكنه لا يزال أبعد ما يكون عن مجرد نزعة قطعية فى تقبله له . وبينما يتمسّك جونسون بشدة بالأهداف الرئيسية لتراث النقد الكلاسيكى الجديد يعيد تفسيرها دائما بروح يصعب أن تتجنّب وصفها ، بأنّها روح ليبرالية ، وهو مصطلح يكرهه هو نفسه .

(١٨٨) المصدر السابق ، الجزء الثالث (بوب) ، ص ١٢٧ ، ١٢٨ .

(١٨٩) المصدر السابق ، الجزء الثالث (بوب) ، ص ٢٣٩ .

(١٩٠) المصدر السابق ، الجزء الأول (دريدن) ص ٤٢١ .

المصادر والمراجع

.. * ..

I quote the Lives of the Poets from the ed. of G. Birkbeck Hill (3 vols. Oxford, 1905) and the Preface to Shakespeare as well as the notes to Shakespeare from Walter Raleigh's Convenient Johnson on Shakespeare, Oxford, 1908. The other writings are quoted from Works, ed. Arthur Murphy, 12 vols. London, 1823. Some quotations come from the Letters, ed. G.B. Hill (2 vols. Oxford, 1892), from Johnsonian Miscellanies, ed. G.B. Hill (2 vols. Oxford, 1897), and from Boswell's Life (with the Tour to the Hebrides), ed. G.B. Hill and L.F. Powell, 6 vols, Oxford, 1934 - 50.

Most of the literature on Dr. Johnson is biographical and anecdotal. For a study of his criticism the compilation by Joseph E. Brown, The Critical Opinios of Samuel Johnson (Princeton, 1926) is most useful. The fullest analysis is J. H. Hagstrum, Samuel Johnson's Literary Criticism, Minneapolis, 1952. A good general account is in Joseph w. krutch's biography, Samuel Johnson, New York, 1944. Discussions of different aspects of the criticism are also in Percy H. Houston, Dr. Johnson : a Study in Eighteenth Century Humanism, Cambridge, Mass, 1923; Walter B, C, Watkins, Johnson and English Poetry before 1660, Princeton, 1936; and William K. Wimsatt, The Prose Style of Samuel Johnson, New Haven, 1941. The following articles have some use or distinction: Irving Babbitt, "Dr. Johnson and Imagination," Southwest Review, 13 (1927), 25-35, reprinted in On Being Creative (Boston, 1932), pp. 80-96; R. D. Havens, "Johnson's

Distrust of the Imagination," ELH, to (1943), 243-55: F.R. Leavis, :Johnson as Critic," Scrutiny, 12 (1944), 187-204, reprinted in The Importance of Scrutiny, ed. E. Bentley (New York, 1948), pp. 57-75; Allen tate, "Johnson on keast," Johnson's Criticism of the Metaphysical Poets," ELH, 17 (1950), 59-70; and "The Theoretical Foundations of Johnson's Criticism," in Critics and Criticism: Ancient and Modern, ed. R.S. Crane (Chicago, 1952), pp. 389-407.

(٦)

النقاد الإنجليز والأسكتلنديون الثانويون

خيّم شـخص الدكتور جـونسون كثيـرا على الساحة الإنجليـزية فى أواخر القرن الثامن عشر . ومع هذا كان من حول جونسـون نشاط كبير متواصل ثبت أنه مـؤثر تأثيـرا بالغـاً فى إنجلترا والخـارج ، وأخيـرا أصبح مـدمـرا لوضع الكلاسيكـية الجديدة فى كل مكان فـى العالم الغربى . والأفكـار التى كانت مقترحة فى إنجلترا واسكتلندا لـم تكن بصـفةخاصة إنجليزية أو اسكتلندية . إنها يمكن أن تتماثل فى فرنسا وإيطاليا ، ولقد كـانت تُنَفّذ بالتأكيد على نحو أفضل، وتتطور منهجيـا وبتطرف أكثر فى ألمانيا . زيادة على ذلك ، فـإن كيان الأفكار الإنجليـزى والأسكتلندى كان - على الأقل فى مـراحله الأولى - أكثـر تماسكا عن أى شيء يمكن مـقارنتـه به فى القارة الأوربيـة . وإن علم الجمـال الذاتى الحديث والتـصور التاريخى لـتطور الأدب كانا يتشكلان فى إنجلتـرا واسكتلندا أولا مهما تكن الإرهاصات والتوقعات المتناثرة فى مكان آخر .

إن الموضة الشائعة الآن هى إنكار وجود مرحلة سابقة للرومانسية ،وتقليل العناصر الثورية عند هؤلاء النـقاد ، ويمكن للإنسـان أن يعترف بأن التفـسيرات الأقدم اشـتطت فى المشكلات جدا على نحـو فج . فالكلاسيكيـة الجديدة فى إنجلترا نادرا ما كـانت عقيدة ضيقـة صارمة ، وهناك نقاد بعينهم كـانوا يسمون المبشرين بالرومانسيـة قد شغلوا مراكز كلاسيكية جـديدة أساسية . وإن الإشادة بهومـيروس وشكـسـبيـر ومجـرد رفض سلطة أرسطو والوحدات الـثلاث فى الدراما ليســت فى ذاتها علامات على الرومـانسية ، ولقد كانـت فى الممارسة منسجمة تماما مع التمسك القوى بالأهداف الكلاسيكية الجديدة . وأول رد فعل ضد الكلاسيكية الجديدة لا يكاد يكون أمرا تم بوعى ، ومن المؤكد أنه لم يكن منتظما ، ومـن ثم لم يكن موصوفـا على أنه « حركـة » . وعلى أى حال لم يسر فى اتجاه واحد .

وكان هناك اتجاه طبيعى قوى واضح ، حتى فى شخص كلاسيكى على هذا النحو مثل جونسون . وقد ازدهرت المفاهيم المتعلقة بالعاطفة والانفعال بفترة طويلة قبل أن يستطيع المرء أن يتحدث عن أى شىء على أنه رومانسى . ومثل هذه المفاهيم جرى تشجيعها تشجيعا قويا بأفكار انتعشت من البلاغة القديمة بتأكيدها على التأثيرات والذوق المتنامى لما هو ملىء بالشجن وبالإثارة والعاطفة الصرف . وتوقعات مفاهيم الشعر التخيلية والرمزية التى اعتنقها فيما بعد شعراء رومانسيون إنجليز عظام كانت نادرة . ويجب أن يؤكد الإنسان أنه كان هناك انقطاع حقيقى فى التراث النقدى الإنجليزى عندما أحيا كولردج وشيلى الأفكار الأفلاطونية ، أو جلّبا مفاهيم ألمانية مماثلة .

ومهما تكن مبررات الحذر فى الحديث عما قبل الرومانسية ، ومهما يكن تبرير عدم رضاء بعض الباحثين بالنسبة للمعانى المتعددة لمصطلح « الرومانسية » ،فإنه يبدو من المستحيل إنكار أننا مواجهون بمشكلة تحلل الكلاسيكية الجديدة لتحلّ محلها نظريات جديدة مختلفة . ولا يجب تجاهل المشكلة وطمسها بالإصرار الشديد على الأمور المتبقية الناجية، التى لا يمكن إنكارها والمصالحات والتناقضات الصريحة للمؤلفين الأفراد . وماكان يهم هو تصريحات لافتة قصيرة عديدة فى النصوص ، التى كان اجتلابها العام قد يثير التمسك الشديد بالعرف القديم . ومن مزايا كل عصر نزع العبارات من السياق والتمسك بما هو جديد وخصب ، وتلبية مطالبه من أجل التغيير [1].

وعندما ننظر فى النقد الذى ظهر فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر فى إنجلترا واسكتلندا يمكننا أن نَخْلُص إلى أن الإنجاز فى النظرية الأدبية والنقد

(١) هناك مناقشة مستفيضة فى بحثى « مفهوم الرومانسية فى التاريخ الأدبى » فى « الأدب المقارن » ، الجزء الأول ، (١٩٤٩) ص ١ - ٢٣ ، ص ١٤٧ - ١٧٢ .

التطبيقي لم يكن مؤثرا ؛ فلم يكن هناك ناقد مفرد يمكن مقارنته بدكتور جونسون . ومن بين المحاولات لوضع نظرية عامة للأدب يأتي كتاب « عناصر النقد » (١٧٦٢) للورد كيمز [٢] ، وهذا الكتاب يبدو أنه التركيب المستقل والنسقي الوحيد . فإذا ماقورن بكتاب هيوبلير المعروف على نطاق واسع « محاضرات عن البلاغة والأدب الرفيع » (١٨٧٢)؛ فإنه يبدو كتابا مدرسيا غير أصيل ، ولكن ماكان ينقص العصر في النظرية الأدبية الدقيقة هو التكوين المتمهّل في فرعين من المعرفة مرتبطين ،وقد أثّرا بعمق في النقد الأدبي : علم الجمال والتاريخ الأدبي . وسيكون علينا أن نناقش هذين المبحثين من المعرفة ؛ إذا كان علينا أن نفهم التطور اللاحق للنقد .

لاحاجة للدخول في تفاصيل حول التاريخ المبكر لعلم الجمال البريطاني . فإذا تكلمنا بشكل تقريبي قلْنا :إن له تراثين ،وقد تحددا على نحو حسن جدا : تراث تجريبي وآلي يرجع إلى الفيلسوف الإنجليزي هوبز ،وتراث أفلاطوني أو بالأحرى أفلاطوني جديد ،وكان مصدره الرئيسي في القرن الثامن عشر هو شافتسبري . وكان تأثير الفيلسوف هوبز كثيرا مايعدّله ويخفّفه تأثير الفيلسوف جون لوك . وكان تأثير شافتسبري أيضا أبعد ما يكون عن الوضوح ، لأنه كان مفكرا مهلهلا يجمع العناصر من الرواقية والأفلاطونية الجديدة بشكل انتقائي . وسرعان ماتندمج أفكاره الجمالية مع تراث لوك على يد تلميذه الرئيسي فرنسيس هتشسون .

(٢) كيمز (١٦٩٦ - ١٧٨٢) : هو هنري هوم، مشرع وفيلسوف أسكتلندي مؤلف « مقالات عن مبادئ الأخلاق والدين الطبيعي » (١٧٥١) و« مدخل إلى فن التفكير » (١٧٦١) . (المترجم)

والجمال عند شافتسبرى هو الشكل والتناسب والتناغم الأبدى . ونستطيع أن نتعلم كيف نتصوره على نحو سليم . غير أن هذا الجمال ليس بالضرورة التناسب والشكل الماديين . وتكشف المراحل الأعلى للجمال عن « شكل داخلى » ، تفعيلات داخلية « وحدة وزنية وتناغم خفيّين كليين ، تصميم أو « فكرة » يجرى إدراكها أحيانا على أنها مستقرة فى عقل الفنان ورؤيته الداخلية ، وأحيانا يجرى تصورها على أنها انعكاس لنور الله . [٣]. وهكذا ينتقد شافتسبرى مجرد الولوع والذوق الفردى الهوائى . وهو يفكر فى فعل التقييم على أنه حكم قائم على الحدس لشىء موضوعى ، ليكن الجمال أو الفضيلة . وهتشسون الذى كتب الجزء الأول من البحث الصورى عن علم الجمال بالإنجليزية « بحث فى أصل أفكارنا عن الجميل والفضيلة » (١٧٢٥) رغم أنه يقر بأنه « شرح ودفاع عن مبادئ الراحل إيرل أوف شافتسبرى » ، يترجم بالفعل أفكاره بمصطلحات مختلفة تماما [٤] . والذوق عنده هو « حس داخلى » ، ورغم أن هذا الحس لايزال يدرك عالم الأشياء المتميز بالوحدة فى التنوع ، فإن الانتباه إنساق إلى الاستجابة الجمالية . ويتم شرح تباينات الذوق بتدخل التداعيات الشخصية الفردية الخالصة .

لقد أسقط الفيلسوف ديفيد هيوم ماتبقى من الأنطولوجيا الأفلاطونية . ففى مقاله « عن معيار الذوق » (١٧٥٧) طبق التجريبية المتطرفة على

(٣) يحتمل ألا يكون شافتسبرى قد قرأ أفلوطين بنفسه ، لكنه قرأ أفلاطونيّى كمبردج والإيطاليين ذوى النزعة الأفلاطونية من أمثال بللورى وماكسيموس تيريوس ، وهو فيلسوف مشائى تحت حكم الأمبراطور كومودس ، ومنه استمدّ اقتباسا محوريا ؛ انظر : « الطبائع » (الطبعة الثالثة ، لندن ، ١٧٢٢) الجزء الثانى ص ٢٩٥، وشافتسبرى يشير هنا إلى فيلسوف قديم وهو – فى رأيى – لم يُعرف إطلاقاً من قبل .

(٤) فى صفحة العنوان .

المشكلة . إنه يؤكد بشجاعة : «كل المشاعر صادقة . ليس الجمال صفة على الإطلاق فى الأشياء نفسها ، إنه لايوجد إلاّ فى العقل الذى يتأمل الأشياء » . ويستنتج الإنسان أن الذوق والآراء الأدبية ذاتية خالصة . غير أن هيوم يرفض هذه النتيجة مباشرة ، وهو يستجيب لوحدة الطبيعة الإنسانية وحكم العصور والمبادئ العامة للتداعى . وهو يستخدم هذه المبادئ لتبرير التعقدات الخاصة بالكلاسيكية الجديدة بالنسبة لنقاء الجنس الأدبى ووحدة الحدث فى التراجيديا ، ولم ير هيوم أنه يميل إلى ذوق جماعة صغيرة فى زمان ومكان محددين ، وأنه يوحّد بين هذه الجماعة وبين البشرية . وهناك مثل من أمثلته توضح هذا التبديل : « إن من يريد أن يؤكد المساواة بين العبقرية والأناقة ، أو بين أو جلبى [٥] وملتون ،أو بين بَنْيَنْ [٦] واديسون سيجرى الاعتقاد فيه بأنه يدافع عن الغلو على نحو أقل ممالو تمسك بحيوان الخُلْد » [٧] . والكثيرون اليوم لايشعرون بأى غثيان إذا حدث تفضيل لعبقرية بَنْيَنْ على عبقرية أديسون (إن لم يكن الأمر متعلقا بأناقته) ،وإن كان أوجلبى - وهو مترجم فى القرن السابع عشر لهوميروس - لم يجد مدافعين محدثين . وبالنسبة لهيوم، فإنّ توحيد ذوقه الخاص أو ذوق طبقته بذوق البشرية لا يتأكد إلا على أساس أنه حقيقة واقعة .

(٥) جون أو جلبى (١٦٠٠ - ١٦٧٦) : مترجم وطابع بريطانى - نشر ترجمات لفرجيل وهوميروس . وقد سخر منه دريدن ووب (المترجم) .

(٦) جون بنين (١٦٢٨ - ١٦٨٨) : روائى وكاتب إنجليزى له « المدينة المقدسة » (١٦٦٦) و« الحرب المقدسة » (١٦٨٢) واشتهر برواية « تقدم الحجيج » الجزء الأول ١٦٧٨ والثانى ١٦٨٤ (المترجم) .

(٧) مقالات وأبحاث (ادنبره ، ١٨٠٤) الجزء الأول ، ص ٢٤٤ - ٢٤٥ .

ولقد ناقش إدموندبيرك الذوق ، وأضافه فى عام ١٧٥٨ إلى كتابه « بحث فلسفى فى أصل أفكارنا عن الجليل والجميل » (١٧٥٧) . وقد حل المشكلة بتقسيم الذوق إلى نوعين . لقد أسبغ بيرك الذاتية على الذوق طالما أنه تخيلي وحسّى ، ولكنه فى الوقت نفسه يقول : « إن علة الذوق الخطأ هو قصور فى الحكم » ، وإن الذوق متعلّق بمسائل المزاج واللياقة والانسجام ، ومن ثم فإن الفهم يشتغل عليه [٨] . إن الذوق بالمعنى الأوسع يتضمن الحكم .

هذا الحل الذى يعيد إدراج العقلانية، أو على الأقل وظيفة العقل فى مشكلة الاستجابة الجمالية هو أيضًا حل أشد الأبحاث فى العصر مدرسية عن الموضوع ،الا وهو « مقال عن الذوق » (١٧٥٩) لألكسندر جيرارد . ويحلل جيرارد الذوق إلى عدد من « الإحساسات البسيطة » :الجدة ، التسامى ، المحاكاة ، الجمال ، التناغم ، الفطنة ، السخرية ، الفضيلة . ولاتساعده هذه القائمة المتنافرة – على أى حال – فى التهرب من المأزق التجريبى . ففى البداية يحاول بشدة أن يفترض معيارا للتآزر أو الوحدة بين هذه « الإحساسات » [٩] المختلفة ، لكنه يدرك ساعتها أن هذا المعيار لايسمح له بتجاوز الذوق الفردى ، فيضطر للتخلى عن التجريبية النظرية : وعليه مرة أخرى أن يرجع إلى الحكم الذى يتأكد بالتراث وحكم العصور . والذوق مع جيرارد بإدخاله الفضيلة إنما كف عن أن يكون عالم جمال مميزا .

(٨) بحث فلسفى (لندن ، ١٧٩٨) ص ٣٢ ، ص ٣٧ .

(٩) مقال عن الذوق (لندن ، ١٧٥٩) ص ١٠٥ .

ويبدو أن كيمز هو الكاتب الوحيد خلال العصر، الذى يقرر صراحة ماكان ضمنيًا بالرجوع إلى طبيعة إنسانية كلية . وهو يعرض نظرية فى الذوق مشابهة تماما لنظرية هيوم، لكنه يَخْلُص إلى أننا يجب أن نستبعد عدة فئات من الناس من مثال الذوق : « إن أولئك الذين يعتمدون من أجل الطعام على العمل الجسمانى يجب استبعادهم تماما من الذوق ، على الأقل الذوق الذى يفيد فى الفنون الجميلة . وهذا الاعتبار يحْظر الجانب الأكبر من البشرية ؛ وبالنسبة للجزء المتبقى، فإنّ الكثيرين بذوقهم الفاسد غير مؤهلين للتصويت . إنّ الحس المشترك للبشرية يجب أن يقتصر –حينئذ– على قلة لاتقع تحت هذه الاستثناءات المستبعدة » . وبالرغم من أنه يعترف بأن استبعاد الفئات بهذه الكثرة والتعدد يقتصر – فى حدود ضيقة – على أولئك المؤهلين لأن يكونوا قضاة فى الفنون الجميلة ، فإنه لايزال يحتفظ بإيمانه « بوحدة عجيبة فى العواطف والمشاهد لدى أجناس مختلفة من الناس » (١٠) .إنه لايرى أى تناقض فى البحث عن معيار كلى لاتقدره إلا قلة قليلة جدا . ومن ثمّ فإنّ بحث الذوق ينتهى إلى مأزق . ولكنه – مع ذلك – يطرح على الأقل مشكلة النقد على هذا النحو ، وفى الحقيقة هو نقد النقد .

ويتوارى مع بحث الذوق فى القرن الثامن عشر بحث أسلحة الشاعر وعبقريته وتخيله . وهذا يفضى أيضا إلى مأزق كامل ، يُفضى إلى تسطيح وطمْس الفعل الإبداعى ، على نحو ما حدث للذوق عندما توحد بالحكم الأخلاقى . إن « التخيل » ،كما جرى تصوره فى عصر النهضة هو التخيل الإبداعى للشاعر : ويتكرر المصطلح مرة أخرى فى القرن الثامن عشر عند

(١٠) عناصر النقد (أدنبرة ، ١٨١٤) الجزء الثانى ص ٤٤٦ – ٤٤٧ ، ص ٤٥٠ .

شافتسبرى وآخرين . وهو يعنى هناك القوة الابتكارية الإبداعية التلقائية لدى الشاعر . وكثيرا ما استخدم كتبرير لما هو « إعجازى » لدى الشاعر وكتبرير « للطريقة الجنِّية للكتابة » تبرير للأفانين القائمة للطبيعة، ومثال لها: الكائنات الخرافية التى تعيش فى السماء ،وفى قصيدة « اغتصاب القفل » لبوب أو تبرير المجازات والتشخيصات . ويرتبط التخيل أيضا بالعبقرية والأصالة . وشافتسبرى - بصفة خاصة - هو الذى أحيا الموضوعات الدالة المتكررة التى ثبتِ فيما بعد أنها مؤثرة للغاية فى ألمانيا [11] ، وذلك بتأكيده على العبقرية وعلى الشاعر ، على أنه « صانع ثان » ، مجرد بروميثيوس ، وهو واقع تحت تأثير الحب ، والذى يماثل ذلك الفنان المهيمن أو الكلى . والطبيعة الكلية تشكل كُلاً متناسقًا متناسبا فى ذاته .

ويتبنى إداورد يونج فى كتابه « تخمينات عن التأليف الأصيل » (١٧٥٩) الأفكار نفسها ،وإن كان على نحو أشد على « الفردية » و « الأصالة » عند الشاعر العظيم . ويؤكد يونج أن كل الناس يولدون « أصلاء » ،وأنه لايوجد وجهان ، لايوجد عقلان متماثلان تماما ، ولا يجب محاكاة القديم . وكلما قلّت محاكاتنا للقدماء المشهورين ازددْنا شبها بهم . والعبقرية التى كانت فى وقت من الأوقات لاتعنى أكثر من البراعة أو المواهب الكبيرة أو الألمعيات، فإنها تفترض عند يونج ظلال المعنى القديم الخاص بالإلهام الدينى والسحر الخارق ، يقول : « وبالنسبة للعالم الخلقى والضمير ، وبالنسبة لما هو عقلى ، العبقرية هى ذلك الإله الذى فى داخلنا » . وهو يقول هذا ،وواضح أنه يُلَمِّح إلى

(١١) الطبائع ، الجزء الأول ، ص ٢٠٧ وبالنسبة لألمانيا قارن أوسكار فالزل : « رمز بروميثيوس بين شافتسبرى وجوته »١٩٨٠ ، الطبعة الثانية . ميونيخ ، ١٩٣٢ .

الشيطان السقراطى : « إن العبقرية تختلف عن الفهم الحسن اختلاف الساحر عن المهندس الممتاز » . وما تفعله العبقرية الأصيلة لم يعد - إذن - عملا صناعيا ، عملا من أعمال التصميم والجهد . و« قد يقال إن العبقرية الأصيلة ذات طبيعة نباتية ؛ إنها تظهر بتلقائية من الجذر الحيوى للإبداعية ؛إنها تنمو ، إنها ليست مصنوعة » (١٢) . والتماثل البيولوجى قد حل محل التماثل مع الفيزياء أو الصنعة . إن العمل الفنى قد أصبح نتيجة فعل لاشعورى أو نتيجة عملية لاشعورية ، أصبح شيئاً مثل التكاثر أو النمو . وتخيل الشاعر يكف عن أن يكون ملكة تجميع تثقيفية ، ويصبح مبدع عالم ثان . والنزعة المتطرفة فى هذه العبارات ، لايمكن أن تشوشها « تحذيرات » يونج المتنوعة ، (وهناك تحذير واحد منها أفْحمه ريتشاردسون) ، أو أقواله المبتذلة للغاية ، لكن يونج يظل معزولا فى إنجلترا عن عصره .

ونستطيع أن نجد مرة أخرى فى أواخر القرن عند الشاعر وليم بليك مثل هذه التأكيدات عن قوة التخيل . لقد أصبح التخيل عنده ذا شأن عال ؛ حتى إنه كفّ عن أن يكون ملكة فنية أو حتى إنسانية . إن التخيل عنده هو « العالم الحقيقى والخالد؛ حتى إن العالم النباتى هذا ليس سوى ظل باهت له » . « إن الرؤية أو التخيل هو عرْض لما يوجد على نحو خالد حقيقى ولايتغير » . ويعد بليك العالم الخارجى هو « القذارة تسير على قدمين » ؛لأنه يريد أن « ينظر من « خلال » العيْن وليس « بالعين » .وهو فى تعليقاته العنيفة على استخفافات رينولدز بالإلهام والأصالة يقول : « إن الإنسان يحمل كل ماعنده أو مايقدر

(١٢) تخمينات عن التأليف الأصيل ، إشراف إديث ك . موراى (مانشستر ، ١٩١٨) ص ٧ ، ص ١١ ، ص ١٣ ، ص ١٥ .

عليه إلى العالم معه » ، « إن الذوق والعبقرية لايمكن تعلّمهما أو إحرازهما، بل يولدان معنا » ، « والإنسان هو كل التخيل . إن الله يعيش فينا، ونحن نعيش فيه » . وبليك وهو يستخف « بقصائد » وردزورث يؤكد أن « هناك قوة واحدة تصنع الشاعر ، التخيل ،الرؤية الإلهية » ، والتخيل لا شأن له بالذاكرة ، ولاتعوقه إلاّ الأشياء الطبيعية . والطبيعة نفسها تخيل ، هى إحساس روحى . وبليك يريد رؤية عامة شاملة « موجهة إلى القوى العقلية، بينما هى خفية عن الفهم التجسيدى » . ولكن سيكون من الخطأ إن نقلنا مفهومه عن التخيل إلى المصطلحات الأدبية أو حتى الجمالية : ويصعب أن يتدفق من تراث التفكير الجمالى ، بل بالأحرى من النظريات الصوفية الخاصة والمعرفة والتفسير . ويقف بليك وحيدا تماما ، ويكاد يكون غير معروف فى عصره . وبعض من مثل هذه التصريحات التى اقتبسناها منه - والتى رغم أنها ربما لاتتعارض مع الدقة - هى تصريحات متأخرة : متأخرة تأخر عشرينات القرن التاسع عشر ، وربما تعكس هكذا الجو الرومانسى الجديد . ومن المؤكد أن تصور بليك للتخيل ليس الفكرة العادية فى القرن الثامن عشر ،وليس التصور الرومانسى . إن شاعره هو إنسان راءٍ بدون كبرياء ، « إنه أديب التخيل » ، وهو يهدم ما يُمليه « المؤلفون فى الأبدية » [١٣] .

وبالأحرى يسير تطور مفهوم التخيل فى القرن الثامن عشر فى اتجاه مضاد، نحو توحيد التخيل - أولاوببساطة - مع قوة التصور ،كما فى أبحاث أديسون

(١٣) بليك ، الشعر والنثر ، إشراف ج . كينز (لندن ، ١٩٢٧) ص ٧٠٣ ، ص ٨٢٨ ، ص ٨٤٤ ، ص ٩٨٦ ، ص ١٠٠٤ ، ص ١٠٠٨ ، ص ١٠٢٣ ، ص ١٠٢٤ ، ص ١٠٣٩ - ١٠٤٠ ، ص ١٠٧٦ « الحِرفية فى التخيل » هى عبارة ييتس عن بليك .

« عن مباهج التخيل »، ثم يتزايد نحو قوة التداعيات المستثارة ،وخاصة التداعيات العاطفية ، قوة النفاذ - على نحو تعاطفى - مع مشاعر الآخرين . والدارسون الذين هللوا لكل تعبير فى القرن الثامن عشر عن الاهتمام بالتخيل على أنّه رومانسى مخطئون بالقطع . فالتخيل فى القرن الثامن عشر أصبح متصورا على نحو عريض ؛حتى إنه لايقدر أن يحدد الإبداع، أو يتأمل الفن، أو حتى يميزه عن أى نوع من استدعاء لحدث مؤثر أو منظر تصويرى فعال ، أو حتى قراءة من الملامح أو من البصيرة الحدسية فى الشخصية من الحركات أو الكلمات . إن التخيل التعاطفى عند علماء الجمال فى القرن الثامن عشر لايمكن تمييزه عن « تعاطف » هيوم أو آدم سميث [١٤] ، والذى أصبح معهم الأداة الوحيدة للأخلاق .

إن التبدل الشديد لمعنى التخيل عند أديسون على أنه التبدى للعيان يبدو أنه تحقق أولا فى كتاب « بحث فلسفى فى أصل أفكارنا عن الجليل والجميل » لأدموند بيرك . إن بيرك يعترض على ضرورة أن يتبدى الأمر للعيان فى فنون القول . وهو يقول إن جهدا خاصا مطلوب لكى نتصور الاستعارات . ويرفض بيرك ضمنياً - على الأقل - إلحاح القرن الثامن عشر على الوصف ، وهو يلجأ إلى مَثَل - استغله فيما بعد- لسنج [١٥] فى

(١٤) آدم سميث (١٧٢٣ - ١٧٩٠) : عالم اقتصاد إنجليزى عين أستاذاً المنطق فى جامعة جلاسجو عام ١٧٥١، وأستاذا الفلسفة الأخلاقية عام ١٧٥٢ ، وهو عضو فى المنتدى الأدبى الذى ينتسب إليه دكتور جونسون . من مؤلفاته : « نظرية فى المشاعر الخلقية » (١٧٥٩) و« بحث فى طبيعة ثروة الأمم وعللها » (١٧٧٦) . (المترجم) .

(١٥) جوتهولد أفرايم لسنج (١٧٢٩ - ١٧٨١) : ناقد وكاتب درامى ألمانى يعد أول ناقد فى أوربا حرّر الأدب الألمانى من تأثره بالمدرسة الكلاسيكية الفرنسية . ويتضمّن هذا الجزء الأول من كتاب رينيه وليك الحالى فصلا مخصصا له (المترجم) .

كتـابه « اللاكوؤون » [١٦] عن تأثير هلين اليونانية على المسنين من أهل طروادة، وهو ما يبينه هوميـروس بـدون أى وصـف لجـمالها . ويخلـص بيـرك إلـى أن « الشعر والبلاغة لاينجحان فى الوصف الدقيق ببراعة بمثل مايفعل فن التصوير ؛ فعملهمـا هو أن يؤثرا بالتعاطف لا بالمحاكاة ؛ بإظهار تأثيـر الأشياء على عقل المتحدث أو الآخرين ، لا عن عرض فكرة واضحـة عن الأشياء نفسها » [١٧] . ولجيمز بيتى [١٨] كتاب بعنوان « مقالات عن الشعر والموسيقى » (١٧٧٦) فيه فصل « عن التعاطف » ،وهو يرسم التقـابل بين هذه الملكة وما هو كوميدى ، وقد رأى فـيه النظرة العقـلية للعالم ؛ ومن ثم فـهى نظرة غيـر تخيلية وغـير تعاطفـية [١٩] . إن الكاتب الكومـيدى له نظرة باردة منسلخـة عن النظّارة . وعلى نحو ما صـاغ بلير فإن الكاتب التراجيـدى عنده قوة الولوج « بعمق فى الشخـوص التى يرسمها ؛ وأن يصـبح لِلَحظة الشخص نفسه الذى يـعرضه ، وأن يأخذ على عاتقه كل مشاعره » [٢٠] .

ومع بيتى والاتباع الآخرين لآدم سميث أصبح التعاطف إيجابيا ، وأصبح بطبيعة الحال مصدر قـوة خلقية . إن التعــاطف يشخّص الشاعر العظيـم وخبير

(١٦) هو مقـال فى النقـد الأدبى والفنى ألفـه لسنج عام ١٧٦٦ ، وفيـه درس الاختـلافـات بين فن الشـعر والفـنون التشكيلية (المترجم) .

(١٧) بحث فلسفى ، ص ٢٣٠ - ٢٣١ ، ص ٣٣٢

(١٨) جيمز بيتى (١٧٥٢ - ١٨٠٢) : شاعر أسكتلندى . له « قصائد أو ترجمات أصيلة » (١٧٦٠) « و » مقال عن طبيعة عدم ثبات الحقيقة عند هيوم » (١٧٧٠)، وله قصيدة « منسترل » (١٧٧١ - ١٧٧٤) وهى وصف لتقدم العبقرية ،ألهمت الكثيرين من الرومانسيين . (المترجم) .

(١٩) مقالات من الشعر والموسيقى (الطبعة الثالثة ، لندن ، ١٧٧٩) ص ١٨١ - ١٩١ .

(٢٠) بلير : محاضرات عن البلاغة والأدب الرفيع (لندن ، ١٨٢٠) الجزء الثالث ، ص ٣٠٨ (المحاضرة ٤٦) .

الفنون معاً . ومهما يكن الأمر فإن التعاطف مع صاحب التداعى الصارم يستطيع – على الأقل نظريا – أن يصبح سلبيا ، وهذا مجرد نتيجة من « سلسلة العواطف » . ويقول أرشيبالد اليسون [٢١] فى « مقالات عن طبيعة الذوق ومبادئه » (١٧٩٠) . إنه فى « هذه الحالة العاجزة بالاستغراق فى التفكير الحالم ، عندما تسيرّنا تصوراتنا لا أن نسيرها نستشعر أعمق مشاعر الجمال أو الجلال ، حتى إن قلوبنا تنتفخ بالمشاعر التى تعجز اللغة عن التعبير عنها ، وأنه فى عمق الصمت والدهشة نستسلم للسحر الذى يفتننا وهذا ،هو أعظم علامة إطراء لاستحساننا » [٢٢] . ويقتبس اليسون من « أحلام يقظة » لروسو . ومع هذا فإنّه يستخدم مبدأ التداعى – بشكله الحتمى – للدفاع عن وحدة التأثير والنغم كمتطلب للفن . وهو حتى يعترض على الكوميديا التراجيدية على أساس عدم انتظامها ، ويقدّر كورنى بسبب « الطابع الموحّد لوقاره » [٢٣] . لقد استخلص بيتى النتيجة العكسية من مبدأ التعاطف ، فقد قال إن تراجيديات شكسبير ماكان يمكن أن تلقى تأييدا ؛ إذا لم تكن قد خفف منها الفواصل الكوميدية مثل منظر الحمال فى مسرحية « ماكبث » والحفّارين فى مسرحية « هاملت » [٢٤] ، . ونتائج هذه النظرة للتخيل على أنه تعاطف لم يجر رسمها إلا فى أوائل القرن التاسع عشر على أيدى جفرى [٢٥] وهازلت وكيتس .

(٢١) أرشيبالد اليسون (١٧٥٧ – ١٨٣٩) رجل دين اسكتلندى (المترجم) .

(٢٢) مقالات عن طبيعة ومبادئ الذوق (لندن ، ١٧٩٠) ، ص ٤٢.

(٢٣) المصدر السابق ، ص ١١٧ – ١١٩ ، ص ١٠٩ .

(٢٤) مقالات عن الشعر والموسيقى ، ص ١٨٩ – ١٩٠ .

(٢٥) فرنسيس جفرى (١٧٧٣ – ١٨٥٠) ن: اقد ومشرّع اسكتلندى أحد مؤسسى مجلة إدنبرة عام ١٨٠٢ ورئيس تحريرها من ١٨٠٢ إلى ١٨٢٩ وقد هاجم الرومانسيين . (المترجم) .

وعملية تحلل المفـاهيم القديمة نفسها تحدث فى مشكـلة محورية أخرى من مشكلات علم الجمال ، الا وهى المتعلقة بموضوع المحاكاة ومنهجها . ففى خلال أواخر القرن الثـامن عشر فى إنجلترا ، فـإنّ النظرة التقليدية لم يصفـها بأفضل صياغة ناقد ، بل صاغـها الفنان المصور جوشوا رينولدز [٢٦] فى « خطبة أمام الأكاديمية الملكية » (١٧٦٩ - ١٧٩٠) . والخطبـة الثالثة (١٧٧٠) - بصفة خاصة - ترد فيها عبارة عـامة تنطبق أيضا على النظرية الأدبية . إن مجرد النسخ البسيط للطبـيعة مرفوض لصالح عـرض الجمال المثالى والحالة الكاملة للطبـيعة التى تتفوق على كل الأشكال المفردة والعادات المحليـة والجزئيات وتفاصيل كل نوع . لا شأن للمحاكاة بأى شىء فائق للطبيعة، (كما فى النظرية الأفلاطونية التى يأخذ بها شافـتسبرى) ولا بأى رؤية باطنية ، كمـا أنهـا لاتتطـلب عبقـرية أو إلهاما غير عقلى. هذا الكمال العظيم ،وهذا الجمال العظيم لايجب أن نبحث عنهما فى السماء ،بل فى الأرض ، إنهما عنا وعن كل جانب فينا . إن الفنان لايصور الفردى ،بل يعرض الطبقة ، يعرض « الفكرة العامة والشكل المحورى ، يعرض الأنواع » [٢٧] . وكان رينولدز يعـتقد أن هذه الفكرة العـامة هى شىء متـوسط ، وسيلة نصل إليـها بالملاحظة التجـريبيـة . وبصفة عـامة يردد رأى أرسطو الذى طُبق على الفنون الجـميلة على الأقل منذ عـصر شيـشرون، وهو الرأى الذى يذهب إلى أن موضوع المحـاكاة قائم فى الطبيعة العـامة للإنسان ،

(٢٦) جوشوا رينولدز (١٧٢٣ - ١٧٩٢) : فنان مصـور إنجليزى اقترح تكوين منتدى أدبى انضم إليه دكتور جونسـون . وهو أول رئيس للأكاديمية الملكية ١٧٦٨ ، وقد ألقى سنويا خطبا عن الفن (١٧٦٩ - ١٧٩٠) وهو مصـور الملك (١٧٨٤) . (المترجم) .

(٢٧) الأعمال ، إشراف أدموندمالونى (الطبعة الرابعة ، لندن ، ١٨٠٩) المجلد الأول ، ص ٥٧ ، ص ٦٢ .

فيما هو خاصية للنوع ، للإنسانية على هذا النحو . ومع هذا فهو أحيانا يميل - وإن كان بحذر - إلى النظرة الأفلاطونية الجديدة التى تفترض « صورة للجمال الكامل » فى عقل الفنان . والصبغة المثالية عند رينولدز قد تعنى حتى الانغماس البسيط والهرب فى عالم الحلم : « إن موضوع كل الفنون ومصدرها هما تعويض النقص الطبيعى للأشياء، وفى الغالب تمجيد العقل بتحقيق وتجسيد عالم لايوجد على الإطلاق إلاّ فى الخيال »[٢٨]. ويشك الإنسان فى أن رينولدز ليس واضحا تماما بشأن هذه الفروق : إن الفضفضة الشديدة لعبارته تسمح له بالثناء على ميكل أنجلو وكورادجو[٢٩] . وهو يوصى بـ « الأسلوب الفخم »، أى التصوير الفنى التاريخى الذى يساويه بالتصوير الفنى الشعرى ، وفن تصوير الشخصيات الذى يجب - على أى حال - أن يجرى تعميمه للهرب من خط مجرد النزعة الطبيعية[٣٠] . إن « المحاكاة » و « الفكرة » - كما كانتا فى التاريخ - تفيدان فى تبرير الأنواع المختلفة تماما للفن .

ومع هذا ظل الإيمان بنظرية المحاكاة قويا للغاية . زيادة على ذلك تعززّت بالانتصار المعاصر للتجريبية الفلسفية بتأكيدها على التجربة الحسية . وتتضمن نظرية المحاكاة التوصيات العديدة بالجزئية والحيوية والعينية التى ظهرت خلال القرن ، وتترابط هذه الأمور بمفهوم التخيل كتصوير والاهتمام السائد بالوصف

(٢٨) المصدر السابق ، الجزء الثالث ، ص ٩٧ (ملاحظة عن ترجمة و. ماسون لدى فرسنوى) ؛ الجزء الثانى ، ص ٢٣٧ (أدلر رقم ٨٢) ؛ بالجزء الثانى ، ص ١٤٢ (الخطبة الثالثة عشرة) .

(٢٩) أولاجرى كورادجو (١٤٩٤ - ١٥٣٤) : فنان مصور إيطالى من أعماله « العائلة المقدسة » و« المادونا » و« الليلة المقدسة » . (المترجم) .

(٣٠) الأعمال ، إشراف مالونى ، الجزء الأول ، ص ٨٠ ، ص ٨٦ ، ص ٩٠ .

والشعر التصويرى . ويعد كونتلين السلطة الكلاسيكية الداعية للنزعة الجزئية ، وقد أعقبته جماعة شاملة من النقاد فى منتصف القرن . ويريد جوزيف وورتن « الصور الواضحة والكاملة التى تراعى الظروف » ،ويعترض بشدة على الذوق المتنامى الداعى إلى التعميمات والمماثلة لأسلوب جونسون (٣١) . ويريد كيمز أن « يتجنّب بقدر الإمكان المصطلحات التجريدية والعامة » ، ويدرك أن « الصور التى هى حياة الشعر لايمكن الثناء عليها بأى كمال بإدراج الموضوعات الجزئية » (٣٢) . ويخصص كمبل فى كتابه « فلسفة البلاغة » (١٧٧٦) مساحة كبيرة « للخصوصية » ،وهو لاينصح بإضفاء الطابع الجزئى فقط ، بل ينصح بإضفاء الطابع الجزئى للموضوع الماثل أمام العقل (٣٣) . ونحن لا ندين فحسب لهذا التيار بالوصف الدقيق للشعر المميز للعصر ، بل ندين له أيضا بالأبحاث المتعددة المخصصة « للتصوير المرئى » .

وخير كتابين فى هذا الموضوع هما كتابان لوليم جلبين (٣٤) وسير أفدال برايس (٣٥) وإن كانا لايحتويان على مايمكن أن يقال عن

(٣١) مقال عن العبقرية وكتابات بوب (المجلد الثانى ، الطبعة الخامسة . لندن ، ١٨٠٦) الجزء الثانى ص ١٦٠ ، ص ١٦٨ .

(٣٢) عناصر النقد ، المجلد الأول ص ٢١٥ – ٢١٦ .

(٣٣) جورج كمبل : فلسفة البلاغة (الطبعة الثانية . لندن ، ١٨٠١) الجزء الثانى ، ص ١٣٧ ، ص ١٤٠ ، ص ١٤٤.

(٣٤) وليم جلبين (١٧٢٤ – ١٨٠٤) : كاتب رحالة إنجليزى يعد عمدة فى دراسة « فن التصوير المرئى » له مجموعة : جمال فن التصوير المرئى ؛ رحلة فى فن التصوير المرئى ؛ عن تخطيط المنظر الطبيعى (١٧٩٢) . (المترجم) .

(٣٥) أفدال برايس (١٧٤٧ – ١٨٢٩) : مصمم مناظر طبيعية إنجليزى ، وهو من دعاة فن التصوير المرئى فى رسم الحدائق . له « مقال عن التصوير المرئى » (١٧٩٤) . (المترجم) .

الأدب [٣٦] . ووليم بليك فى تصويره ينأى عن هذا التيار الداعى لإضفاء الطابع الجزئى ، وقد أعرب عن معارضته للتعميم الكلاسيكى عندما علّق على « خُطَب » رينولدز : « التعميم يعنى أن تكون أبله . والتجزيئى الفردى هو الميزة الوحيدة الجديرة بالتقدير » [٣٧] .غير أن هاتين النظريتن المتنافسين اللتين توصى إحداهما بالعام وتوصى الثانية بالجزئى قد قوّضهما فى القرن الثامن عشر المفهوم العاطفى الانفعالى للفن ، الذى يقلل موضوع المحاكاة بالكامل لصالح تأثير ذلك الموضوع على العقل . ولم يكن هذا نظرية عن التعبير الانفعالى عن الذاتية الرومانسية، بل كان بالأحرى نتيجة التحول إلى الشجن والبلاغة ونتيجة المنطق الذى كفّ عن أن يكون قادرا على الاهتمام بالتجريد . وبيرك فى كتابه « الجليل والجميل » (١٧٥٧) يُبعد عن الشعر العرْض والمحاكاة . وهو لم يستطع أن يفهم أن الكلمات هى رموز ،ويجب أن يستنتج أن تأثيرها مجرد تأثير تعاطفى ، ورتّب على هذا التأكيد على الغامض أو المبهم أو مايسميه « الجليل » . والجليل الذى كان أصلا اسما بلاغيا للأسلوب الفخم ،أصبح مع بيرك وكثيرين من المعاصرين مرادفا لما هو حالك ومرعب ،مرادفا لمخاوف الإنسان الخارقة ،وليس اى موضوع جمالى محدد خاص بالأساوب. إن العالم الكلى للأشياء يُستبعد ويُرَد إلى مجال متّدَنٍّ « للجمال » . والجمال عند بيرك اجتماعى ، جنسى ، واهن ،بديع ، ناعم ،

(٣٦) وليم جلبن : ملاحظات نسبية أساسا عن جمال التصوير المرئى (١٧٧٢) ومؤلفات عديدة أخرى سير أفدال برايس : عن فن التصوير المرئى (١٧٩٤) وعن الحركة كلها قارن كريستوفر هوسى : فن التصوير المرئى ، لندن ، ١٩٢٧ .

(٣٧) الشعر والنثر ، ص ١٠٧ .

ضعيف ، بالاختصار هو غطى يدل على فن الزخرفة المبرقشة (الروكوكو) . بل يحاول أن يعطى تفسيرا فسيولوجيا للتقابل بين الجليل والجميل . فالجمال يتأتى « باسترخاء تصلبّات النسق الكلى » . والجليل باعتباره خوفا ربما يزيد من التوتر [٣٨] . وهوَ يخلُص على نحو منطقى إلى أن الشعر الذى يؤثر فى العواطف « لايمكن بالخاصية الدقيقة أن يسمى فن المحاكاة » [٣٩] . وتتقوض نظرية المحاكاة أيضا من جوانب أخرى : فعددكبير من الكتاب يستبعدون الشعر من فنون المحاكاة [٤٠] . والسيروليم جونز [٤١] فى « مقال عن الفنون التى تسمى محاكية بصفة عامة » (١٧٧٢) يعلن بشجاعة أن الموسيقى والشعر كليهما لايمتّان إلى فنون المحاكاة [٤٢] .

ويمكن للمرء أن يلاحظ على نحو حسن التيارات المختلفة للتأمل الجمالى، وهى تطبق على الأدب فى كتاب « عناصر النقد » من تأليف كيمز . ويضع كيمز أساسا متطورا فى علم النفس الترابطى قبل أن يطبق ملاحظاته على العواطف والانفعالات فى الأدب . وهو يشعر أنه مبتدع ، رائد : « لم تجر

(٣٨) البحث الفلسفى ، ص ٢٤٨ ، ص ٢٨٧ – ٢٨٨ .

(٣٩) المصدر السابق ، ص ٣٢٣ .

(٤٠) مثال على هذا جيمز هاريس فى : ثلاثة أبحاث (١٧٤٤) . تشارلز أفيسون فى : مقال عن التعبير الموسيقى (١٧٥٢) وجيمز بيتى فى : مقالات عن الشعر والموسيقى (١٧٧٨) . انظر وليك : بزوغ التاريخ الأدبى الإنجليزى ، ص ٥١ – ٥٢

(٤١) وليم جونز (١٧٤٦ – ١٧٩٤) : مستشرق ومشرّع وقاض إنجليزى له « النحو الفارسى » (١٧٧٢) ، « أبحاث أسيوية » (١٧٨٦) . وبجانب هذا له كتاب عن « المعلقات العربية » (١٧٨٢) . (المترجم) .

(٤٢) فى « قصائد تتألف أساسا من ترجمات من اللغات الأسيوية » (لندن ، ١٧٧٢) ، ص ٢١٧ .

إطلاقا محاولة رد علم النقد لأى شكل منظم [٤٣] » ، وهو- إلى حد ما - يُحسّن مطلبه المتطرّف بالتفسيرات السيكولوجية المركّبة للرمزية الصورية والأوزان والصور المجازية والتصنيف التفعيلى لصور التركيب وتحليل لمبادئ التأليف والوحدات ؛ويستخدم كيمز مصطلح الفيلسوف هوبز : « الأفكار فى تسلسل » بدلاً من الترابط أو التداعى ، لكنه يعمل بخطة قائمة على التماثل والانسجام والتعليل ؛لكى يصل إلى البساطة والتقابل ، والتنوع والحركة والفخامة والأفكار الجمالية الأخرى . والشعر هو دائما تواصل العاطفة متحققة بما يسميه « الحضور المثالى » ، الوهم [٤٤] . وأمثلة كيمز عن تأثيرات الصوت والوزن ومحاولاته لوضع تصنيف جديد للترددات مدرسية وعقيمة خالصة . وذوقه ذوق تقليدى جدا ،وهو ينتقص من قدر ما هو فطن وما هو متناقض ظاهريا . ولديه ابتسارات قوية فى صالح التجربة الحقيقية التى تفضى به دائما إلى أشكال الخلط الفج بين الفن والحياة . وهكذا يعلن أن رجلا مثل يورك فى مسرحية شكسبير « هنرى السادس » وهو ضائع ويائس بعد خسارة معركة، ليس مفروضا عليه أن يُفَخّم قوله ووهمه بالتشبيهات ؛ وإن الغلو ليس مفيدا له حتى يبدى أسفه ، وأنه « فى التعبير عن أى انفعال شديد من شأنه أن يشكك فى العقل ، إن المجاز غير ملائم » [٤٥] . ومقاييس كيمز هى دائما مقاييس الحيوية المجسدة والتأثير العاطفى .وهذان الشيئان يتعاونان تعاونا وثيقا لدرجة تصل إلى أن يكونا متطابقين عنده . وعندما نُشر كتابه كان فى السادسة والستين، وظل

(٤٣) كيمز : عناصر النقد ، الجزء الأول ، ص ٣٩٩ .

(٤٤) المصدر السابق : ص ٨١ ومابعدها .

(٤٥) المصدر السابق ، الجزء الثانى ، ص ١٨٤ - ١٨٥ ، ص ٢٢٣ ، ص ٣٦١ .

محافظا فى دفاعه عن القناعات الكلاسيكية الجديدة الرئيسية . وحقا يعترف بأن الأجناس الأدبية لايمكن تحملها فى صرامتها : « إنّ التأليفات الأدبية تتداخل وهى فى خطوطها الدقيقة يمكن التمييز بينها بسهولة ؛ ولكن هناك شك فى هذه الكثرة من التنوع ؛ وهذه الأشكال المختلفة العديدة لانستطيع فيها على الإطلاق ؛حتى أن نقول أين ينتهى النوع ؟وأين يبدأ النوع الآخر ؟» [٤٦] ، لكنه لم يستخلص النتائج المشروعة من تلك الملاحظة التجريبية . لقد أشار إلى الطريق المُفْضى إلى نظرية فى الشعر باعتباره تواصلا للعاطفة بكل الصعاب المتضمنة فيه : فى التمييز بين الفن والحياة أو بين الشعر والخطابة ، وفى تحديد الأجناس الأدبية وتصنيف الأعمال الفنية .

ويبدو أن معظم نقاد ذلك العصر لم يدركوا مشكلة الأجناس على الإطلاق ،بل تقبلوا بكل بساطة التصورات الموروثة عن بنائها الهرمى ونقاشها المثالى . وفى كتاب « محاضرات عن البلاغة والأدب الرفيع » لهيو بلير [٤٧] توجد سلسلة من الفصول عن الأجناس الأدبية الرئيسية، ولكن لاتوجد أى مناقشة تمهيدية للأنواع بصفة عامة أو مبادئ التصنيف الأدبى . كما أن الأنواع التى اختارها لاتحتوى على تناسق منهجى أو أى تناسق آخر . أولا يوجد فصل عند بلير عن الشعر الرعوى والغنائى ،ثم فصل عن الشعر التعليمى والوصفى ،ثم يتبعه فصل عن « شعر العبرانيين » ،الذى يصعب أن يكون جنساً أدبيًّا ،ثم يتناول بعد ذلك أعلى نوعين من الكتابة الشعرية :الملحمى والدرامى ، بينما الرواية التى يتناولها بتعاطف غير معتاد لاتظهر بين الأجناس الشعرية ،

(٤٦) المصدر السابق ، ص ٢٢٩ فى الملاحظات .

(٤٧) هيو بلير (١٧١٨ - ١٨٠٠) : رجل دين أسكتلندى وهو أستاذ البلاغة بجامعة أدنبرة . وكتابه « محاضرات عن البلاغة والأدب الرفيع » صدر عام ١٧٨٣ (المترجم) .

بل باعتبارها « تاريخاً خياليا » فى التصنيف نفسه مع الكتابات التاريخية والمحاورات والرسائل [٤٨] . ولايوجد أى نسق أو أى دفاع عن الأنواع ، ولاحتى أى إدراك بالمشكلة .

لقد تحرّك الكيان الجوهرى للنقد فى القرن الثامن عشر فى الأخدود المحفور بروعة للأنواع الأدبية ومشكلاتها التقليدية الخاصة . وكان معظم الانتباه لايزال مركزا على الأجناس الأدبية الأعلى ،رغم أن نجاحات العصر لم تكن فى التراجيديا أو الملحمة . لقد ظلت نظرية التراجيديا هى نظرية النسق الأرسطى على نحو ما عدّلها الفرنسيون ،وإن كانت قد بدأت تطرأ تغييرات هامة فى القرن الثامن عشر . والقواعد التى سبق أن هوجمت ،حتى فى القرن السابع عشر جرى تصارع معها بفاعلية أكبر وبنجاح أشد فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر . وتأثير شكسبير الذى نمت شهرته بالرغم من القواعد بالوثبات، كانت هناك مجادلات إما تبريرا لانتهاك شكسبير القواعد على أساس من الجهل وإما الإقرار بأنه رغم نجاحه كان يمكن أن يكون على نحو أفضل لوكان قد راعى القواعد . أو يقال إن ماهو حسن فى شكسبير يسير وفق القواعد لوجرى تفسيرها حقا .والتفرقة بين القواعد الخالدة والقواعد المؤقتة رسمها دريدن . وكثيرا ما ازداد القول إن شكسبير لم ينتهك إلاّ القواعد التى كانت مجرد موضة فى القرن الثامن عشر . وفيما بعد ظهر رأى يذهب إلى أن شكسبير أنشأ نوع الفن الخاص به . فعلى سبيل المثال قال توماس برسى [٤٩] :إنّ المسرحيات

(٤٨) بلير ، محاضرات . عن الرواية، الجزء الثالث ص ٧٠ وما بعدها ؛ عن الشعر العربى ، الجزء الثالث ، ص ١٦٥ ومابعدها .

(٤٩)توامس برسى (١٧٢٩ – ١٨١١) : شاعر إنجليزى أشرف على إصدار « ذخائر الشعر الإنجليزى القديم » (١٧٦٥) . (المترجم) .

التاريخية ليست تراجيدية ،وليست كوميدية، بل هى - بكل بساطة - تمثيليات [٥٠] . وأخيرا جاء تمجيد شكسبير باعتباره العبقرية الوحشية ، وأنه على حق بفضل عبقريته : « مهما يكن ما يكتبه شكسبير فهو حق » ، يبدو أنه شعار العبادة الشكسبيرية .ولانحتاج إلى ظلال هذه الآراء للتصوير إلا فى تاريخ النقد الشكسبيرى .

لقد سار ذم الوحدات الثلاث مع تحول من الاهتمام بالحبكة والنظم إلى الاهتمام بالشخصية المرسومة ،وإلى معرفة شكسبير بالطبيعة الإنسانية وتصويرها . وخلال القرن الثامن عشر ، ويكاد يكون إنطلاقا من بدايته ، كان هناك كيان كبير من النقد مخصصا لمناقشة شخوص شكسبير الدرامية ، وغالبا فى استقلال تام عن المسرحيات نفسها . فمقالات جوزيف وورتن فى مجلة « أدفنتشرر » (١٧٥٣ - ١٧٥٤) عن مسرحيتى « العاصفة » و « الملك لير »، التى تبرز السمات الشخصية للأبطال آريل وكاليبان ،وتعطى تعليقا متدفقا عن تقدم مشاعرالملك لير هى أمثلة طيبة عن نوع النقد الذى شعر به وورتن نفسه لكى يكون جديدا : الاوهو - إنْ جار لى أن أستخدم مصطلحا كان غير معروف لوورتن - « السيكولوجى » [٥١] . ومقالات هنرى ماكنزى [٥٢] عن

(٥٠) « مقال عن أصل المسرح الإنجليزى » فى « نفائس الشعر الإنجليزى القديم » (لندن ، ١٧٦٥) الجزء الأول ، ص ١١٨ ومابعدها .

(٥١) مجلة أدفنتشرر ، الأعداد ٩٣ ، ٩٧ ، ١١٣ ، ١٢٢ ، ١١٦ ; « النقد العام عن كل الموضوعات عديم الجدوى وغير مسل » مجلة أدفنتشرر (لندن ، ١٧٩٤) المجلد الثالث ; ص ٢٢٠ .

(٥٢) روائى إنجليزى (١٧٤٥ - ١٨٣١) له « رجل الشعور » (١٧٧١) . (المترجم) .

هاملت فى « المرآة » (١٧٨٠) سبقت التفسير المتعاطف عند جوته عن ضعف هاملت : وهناك كتب أخرى مثل التى كتبها وليم ريتشاردسون تستخدم شكسبير بشكل كبير كنص لأبحاث عن الأخلاق [٥٣] .

ومعظم المقالات الواعية بشكل ذاتى والأصيلة فى القرن الثامن عشر عن شكسبير هى ماكتبه موريس مورجان : « مقال عن الطابع الدرامى لجون فالستاف » (١٧٨٧) . ويستهدف هذا البحث أن يفند الوصمة المعتادة التى أُلصقت بفالستاف على أنه جبان ودميم . ويدافع مورجان عن منهج « التطلع إلى وجهة النظر ، لاحرفية مايتم النطق به والتعويل أخيرا على مُرَكَّب الكل وحده » والتمييز بين الشخصية الحقيقية والشخصية الظاهرية . ويبدو أنه كان أول مَنْ تكلم عن النزعة الدوارة المحددة والتكامل فى أشكال شكسبير مما يعطيها استقلالاً ، وكان أول من قال: إن شكسبير - فى « تكشّف » شخوصه من الداخل - يجب أن يكون هو نفسه قد شعر بكل موقف مختلف . إنّ فن شكسبير شىء خفىّ ، « خاصية مستشعرة، وحقيقة محسوسة من علل خفية » . ووظيفة النقد هى « الدخول فى النفس الداخلية للتوليفات » { عند شكسبير } . إن الشخصيات كليات ،كيانات كلية . والشاعر يعطى كل جزء خاص نكهة الكل ، ويعطى من الكل لكل جزء خاص » [٥٤] .

(٥٣) وليم ريتشارد سون : مقالات عن شخوص شكسبير الدرامية : ريتشارد الثالث والملك لير وتيمون الأثينى ، الطبعة الثانية ، لندن ١٧٨ ؛ مقالات عن شخوص شكسبير الدرامية : سيرجون فالستاف ومحاكاته للشخوص النسائية ، لندن ، ١٧٨٩

(٥٤) مقال عن الطابع الدرامى لجون فالستاف (لندن ، ١٧٧٧) ص ١٤ ، ص ٢٨ - ٢٩ ، ص ٥٨ من الملاحظات ، ص ٦١ ، ص ١٢ من الملاحظات ، ص ٦٤ ، ص ٧١ ، ١٤٧ .

ولدى مورجان شعور غامض بالنسبة للفن الشكسبيرى، وبالنسبة للوحدة، وبالنسبة لكلية شخوصه ،وبالنسبة لمبدأ محورى يجرى تصوره فى إطار بيولوجى فى الأغلب ،لكنه -فى جداله- يخاطر دائما بخلط الخيال بالواقع ، وتناول شخصيته الدرامية على أنها شخص تاريخى وعرض أطروحة عن نقص الجبن عند فالستاف ، بينما يؤمن به نصف إيمان . وهو يردّد أيضا الأفكار السائدة عن التخيل التعاطفى، والرأى القائل إن الشعر يبرّره تأثيره، وأنّه -كما يقول يونج- تأثير « سحرى » . وبالرغم من أنه يبدو من الصعوبة أن يبرهن مورجان على التأثير المباشر فإنه توقّع مناهج لامب [٥٥] وكولردج وهازلت . وقد جمّع أ .س. برادلى [٥٦] المصدر البعيد لمنهج مورجان عندما كتب عن مقالته إنه « لايوجد فى العالم نقد أفضل من نقده » [٥٧] .

وتكاد تكون التصورات الجديدة عن تأثيرات للتراجيديا مهمة أهمية ماحدث فى القرن الثامن عشر من انهيار للوحدات الثلاث، والالتفات إلى تحليل الشخصية . ويبدو أن الصورة الأرسطية « للتطهير » لم يفهمها إلا أخصائيون . وما كان يهم العصر هو مسألة لماذا نستمد اللذة من التراجيديا ، والفرح من الأسى . لقد جرى الحديث عن التطهير من الشفقة والخوف ، ولكن لم يكن تفسيره يقصد به التطهير إطلاقا، ولا الإشارة إلى كلٍّ من الشفقة (و) الخوف . وتزايد اعتبار التراجيديا - بكل بساطة - وسيلة لاستثارة الشفقة . وقد ذكر

(٥٥) تشارلز لامب (١٧٧٥ - ١٨٣٤) : شاعر وناقد إنجليزى ، كتب مع أخته مارى كتاب « قصص شكسبير » . (المترجم) .

(٥٦) أندرو سيسل برادلى (١٨٥١ - ١٩٣٥) : ناقد أدبى إنجليزى أستاذ بجامعة ليفربول وجامعة جلاسجو وجامعة أكسفورد ، واشتهر بكتابه « التراجيديا الشكسبيرية » (١٩٠٤) . (المترجم) .

(٥٧) انظر : ر. و . بابكوك : نشوء عبادة شكسبير، تشابل هيل ، ١٩٣١ ؛ و: أ. س. برادلى فى « سكوتش هيستور يكال ريفيو » ، العدد الأول (١٩٠٤) ص ٢٩١ .

بلير صراحة أنه « إذا ما قصدنا التراجيـديا ،فإن هذا يكون لتحسين حساسيتنا الممتازة » .
وأراد جورج كامبـل أن « يدرج تحت اسم الشفقة كل العواطف التى تستـثيرها التراجيديا » [٥٨] . ويحرف بيرك التركيز إلى الشعور اللاعقلانى على نحو أكثر تطرّفا . وإنّ تعـاطفنا « سابق على أى اسـتدلال بغريزة تـعمل وفق أغراضـها بدون اتفاق مسبق ». ولَمّا كان بيرك لا يستطيع أن يميّز بين العمل الفنى والحياة الواقعية فإنه يخلص إلى أنّ الأمر سيكون انتـصاراً للتعاطف الحقيقى؛ إذا غادر كل فرد المسرح ،إذا أعلنوا أن التنفيذ سيـتم فى ميدان الحياة الملحق بالمسرح؛ لكى يشاهدوا هذا التعاطف الحقيقى . إنه لايواجه الاعتراض القائل إن المسرح يجب أن يكون أيضا خاليـا مع منظر حفل تتويج ،أو أى مشـاهدين نادرين آخرين ،أو رؤية تبرير من شأنه أن يكون مغمورا فى القوة لا فى التعاطف . وهو يخلص هكذا إلى أنه « كلما اقتربت التراجيديا من الواقع ،وكلما ازدادت التراجيديا إبعاداً لنا عن كل فكرة عن القصة ، ازدادت قوتها » [٥٩] . ويبرر بيرك ضمنيّا تراجيديا الطبقة الوسطى ، والطبيعـة فى التكنيك ، والإرهاق العاطفى . ومسائل النظم ، بل وحتى المعنى تصبح غير معقولة ، فالدراما - من حيث هى دراما - تتحطم .

ويحاول كيـمز التوفيق بين التراث والتجـارب الجديدة بإدراك وجود نمطين للتراجـيديا : الأخلاقى ،والمثـير للعطف . وهو يفضل بوضـوح النمط الثانى بسبب استجابته للتعاطف، ويظهر برودا مـثيرا للتراجيديا اليونانية . وهو يقول لنا : إن التراجيديات هى « أكثر فاعلية من كونـها عاطفية »، أى أنها تحتوى على فعْل أكثر من احتوائها على شعور . و « ليـس فيها مشاعر سوى النوع الواضح ... وليس فيهـا موقف مُعَقَّـد أو دقيق يعتمد على أي انفـعال مفرد : وليس فـيها

(٥٨) بلير : فى محاضرات ، الجزء الثالث ، ص ٢٧٥ كامبل : فلسفة البلاغة ، الجزء الأول ، ص ٣٢٢ .

(٥٩) بيرك : بحث ، ص ٧٥ - ٧٦ .

تضخيم تدريجى وإخماد تدريجى للإنفعال : ليس فيها صراع بين العواطف المختلفة » [٦٠] . وشكسبير يلبّى مطالب كيمز على هذا الأساس :إنه يقتبس أمثلة عديدة من البصيرة السيكولوجية عند شكسبير ،والصدق بالنسبة للحياة . علاوة على ذلك ،فإنه يستهجن الكوميديا التراجيدية ؛لأن « العواطف المتناحرة غير سارة عندما تتجمّع معا [٦١] » . وهو يستخفّ بوحدتى المكان والزمان باعتبارهما مجرّد إسهام للوحدة الإلزامية الواحدة ،ألا وهى وحدة الحدث . ومعيار كيمز هو دائما المعيار المتعلق بالتأثير العاطفى ،الذى لايمكن أن يتحقق إلا بالوهم ، إنه الانطباع بالواقع ، كما لوكنا مشاهدين لحدث واقعى حقيقى : « إن أى انقطاع إنما يمحو ذلك الانطباع المتعلق بإثارة المشاهد من حلم يقظته، ويجعله يرتد وهو غير سعيد إلى حواسه » [٦٢] ،ولابد أن جونسون وضع هذه الفقرة فى عقله عندما قال : إن المشاهد يكون دائما فى داخل حواسه .

وهيوم - على نحو مدهش نوعا ما - وفى ضوء فلسفة أخلاق التعاطف عنده - كان واحدا من القلة التى رأت أن التراجيديا لايمكن ردها إلى الشفقة . فلو كان التعاطف هو أثر التراجيديا ، فإنه يقول : « إن المستشفى تكون مكانا مسليا أفضل من قاعة الرقص » [٦٣] . وهو نفسه يعرض فى مقاله « عن

(٦٠) رسالة إلى السيدة مونتاجو (١٧ يونيو ١٧٧١) واردة فى هلين و . راندال : النظرية النقدية عند لورد كيمز (نورثا مبتون ، ١٩٤٤) ص ١١١ .

(٦١) العناصر ، الجزء الثانى ، ص ٢٥٤ .

(٦٢) المصدر السابق ، ص ٢٨١ ، ص ٢٧١ - ٢٧٢ .

(٦٣) رسالة إلى آدم سميث (٢٨ يوليو ١٧٥٩) فى : رسائل بإشراف ج . بى . ت . جريج (أكسفورد ، ١٩٣٢) الجزء الأول ، ص ٣١٢ .

التراجيديا » (١٧٥٧) نظرية مركّبة عن اللذة التـراجيدية بمقتضاها تدعم اللذة المهيمنة - أى لذة المحاكاة - بشعور غـير سار ثانوى هو شعور بالألم على نحو أن الحب مفترض فـيه أن يتدعم بالغـيرة (٦٤) ، غـير أن هـذه النظرية ظلت بدون تأثير .

ولم يحدث إلاّ بعد هذا بكثير أن مفهوم التراجيـديا باعتبارها مثيرة للشفقة أفسـح الطريق أمام العـودة إلى الفكرة الرواقيـة القـائلة : إنه محتّم علينا فى التراجيديا أن نسـتشعر أحاسيس العظمـة البطولية . وفى عام ١٨٠٥ ، عرض ريتـشارد باين نايـت هذا الرأى الذى لقى تحْبيـذاً مـرة أخـرى فى ألمانيـا مع الشاعر شيلر (٦٥) .

ونظرية الكوميـديا - بالمقارنة مع التـراجيديا - لم تحظ إلا باهتـمام واهن خلال القرن الثـامن عشر . والأقوال الشائعة القـديمة عن تأثيرها الصحى على الأخلاق وسخـريتها من الرذيلة قد تكـررت « لدرجة الغثيان » . والكـوميديا العاطفـية التى ازدهرت على خشبـة المسرح يبدو أنهـا لاتكاد تحظى بأى مُدَافع عنها بين النقاد ، وإن كان الفيلسوف هيوم قد قال متذمّرا : إنه « لايشك فى خاصية الكوميديا الجادة، أو حتى المؤثرة » (٦٦). وما له أهمية أكبر بالنسبة للمستقبل هو المناقشات العـامة عن المضحك والضحك . ورغم أن هذه الأمـور ليست أدبية فى ذاتها، فإنّها عكست بالفعل تحـوّلاعـن المعـنى السابق للفكـاهـة باعتبارها غريبـة الأطـوار إلى المعنى الجـديد للتعاطف والضحـك من خلال الدموع .

(٦٤) مقالات وأبحاث ، الجزء الأول ، ص ٢٣٦ .

(٦٥) بحث تحليلى فى مبادئ الذوق (لندن ، ١٨٠٥) وخاصة ص ٣٢٤ ومابعدها .

(٦٦) « رسالة علمية عن آفاق الدراما » فى هيوم : الأعمال (لندن ، ١٨١) الجزء الثانى ، ص ٨١ .

غــير أن كيمز وبيــتى اللــذين بحثا النظرية الكومــيدية على نحو أكثر شمولية مع ضــرب الأمثــال الأدبيــة العديدة ، لم يكونا على وعى بعد بهذا التغير . لقــد فنّدا رأى هوبــز فى الضحك علــى أنه التنافر بــاعتــبــاره تفسيــرا عامــا للمضحك (٦٧) .

وســارت التطورات فى نظرية الملحــمــة متــوازية مع الـــتطور فى النظرية الدرامية . ولم يحظ تعريف لوبوسو المفرط فى عقلانيته للملــحمة إطلاقا بقبول فى إنجلترا (٦٨) . وشهــرة ملتون فى ذاتهــا تصارعت مع الرأى القــائل إن « ماهــو معــجز مسيحى » يجب استبعاده مع الملحــمة على نحــو ماطالب به بوالو . وبوب فى « حول الشــجن » قد ســخر ،فطرح « علاجــا لكى يصنع قصــيدة ملحمــية » . وعلى أى حــال دخل عنصران جــديدان فى النظرية الملحمــية فى القرن الثامن عــشر . وقد جرى تفســير هوميروس على أنه شــاعر قبلى بدائى وخاصة بعد كتاب توماس بلاكــول :« بــحث فــى حيــاة هــوميروس وكــتاباته » (١٧٣٥) (هذا إذا ماتجــاهلنا فيكو غــير المعــروف) . وهذا هو المقال الأول الذى نرى فيه هوميروس فى استقلال عن تراث القواعد الملحمية كممثل لعصره ومجتــمعه . و « اكتشاف » الشــاعر « أوسيان » سارع أكثــر فى انهيار الأفكار القــديمة عن الملحمــة ، أو على الأقل حدث إدراك لنمط خــاص من الملحــمة البدائية . ولقد ذهب هيو بلير فى كتــابه المؤثر « رسالة علمية نقدية عن قصائد

(٦٧) كيمز : عناصر ، الجزء الأول ص ٣٢٩ ومابعدها ؛ بيتى : « مقال عن الضحك والتأليف المضحك » فى : مقالات عن الشعر والموسيقى (الطبعة الثالثة ، ١٧٧٩) ص ٢٩٧ ومابعدها .

(٦٨) انظر : الملاحظة فى الفصل الأول .

أوسيان » (١٧٦٣) إلـى أنه « فى قـوة التخيـل ، وفى عظـمة الشعور ، وفـى العظـمة البدائية للعـاطفة » يعد أوسيان مضاهيا لهـوميروس وفرجيل ، وإن كان قد ذهب إلى أن أوسيان « ليست لديه بعد المقـدرة المنتظمة للقص »، والتى نجـدها عند هوميـروس وفرجـيل . ورغم أن بلير اتخـذ حـذره وهـو يـظهر أن « فنجال »[٦٩] يحقـق كل المطالب الجـوهرية التى طرحها أرسطو عـن الملحـمة ،فـإنّ تأكيـده الإيجـابى كـان على شاعـر القلب الذى يجعل قـراءه « يتوهّجون ويرتعشون ويبكون »[٧٠] . وسرعان ما ألقى القيد النسبى عند بلير للرياح من جـانب الكثيرين المتحمـسين للشاعر أوسيـان، الذى مجّده فوق هوميروس ،ومـجّد جنوحه الغنائى فوق التصورات الملحـمية ،التى تحظى بالتبجيل فى العصر .

وبينما تُطرح الـتصورات البـدائية لهومـيروس وأوسيـان بديلا عن التراث الملحمى الكلاسيكى ،فإن هناك بديلا آخـر جاء طرحه في عـبادة شعـراء الملاحم « الرومـانسيين » الإيطاليين : أريوسـتو وتاسـو وتابعهم الإنجليـزى سنبـسر . والإعجاب بأريوستو وتاسو لم يكن قـد اختفى تماما على الإطلاق . ففى حوالى منتـصف القرن حـدث إحياء فى إنجـلترا للدفـاع النظرى عن النظم والأفـانين التـقنية لقـصائدهم، وهو مـا أخذه على عـاتقـهم كثـير من النقـاد الإيطاليين والفرنـسيين فى عصر النهـضة ،وهـذا يرجع إلى حـد كـبير إلى الحـاجـة إلـى

(٦٩) اسم أطلقه الشاعر الأديب الإنجليزى ماكفرسون (١٧٣٦ - ١٧٩٦) فى قصائده على بطل يصحح الأخطاء ويدافع عن المظلومين . (المترجم) .

(٧٠) رسالة علمية نقدية عن قصائد أوسيان (لندن ، ١٧٦٣) ص ٧٤ .

الدفاع عن « الملكة الجنِّيَّة » [٧١] ،وأول كتاب لتوماس وورتن هو « ملاحظات عن الملكة الجنِّيَّة » (١٧٥٤) ،وهو مجموعة صغيرة من الملاحظات عن مصادر وتاريخ فن المجاز فى إنجلترا والفروسية . وهو يسقط سبب انتظام سبنسر من أجل أن يقول: إن « ملكات التخيل الإبداعى تبهجنا؛ لأنها لاتلقى تعزيزا ،ولاتتقيد بتلك الأحكام المتعمّدة ... وإن كنا فى (الملكة الجنية) غير راضين كنقاد ، ولكننا نطرب كقراء » [٧٢] . وهكذا يعترف وورتن بحيوية النقد القائم على القانون الكلاسيكى للتأليف ، ولكنه يتجنبه باللجوء إلى علم جمال خاص بالتأثير : « جمال الأناقة يندّ عن متناول الفن » ، وإنّ أريوستووسبنسر « لم يعيشا فى عصر التخطيط » ،ولايجب الحكم عليهما « بمفاهيم لم يشهداها » [٧٣] .وريتشارد هرْد فى كتابه « رسائل عن الفروسية والرواية الخيالية » (١٧٦٢) أكثر جرأة . إنه يسلم بوجود نقص فى اللياقة فى قصيدة « الملكة الجنّيّة » .وهو يقول « إن القصيدة يجب أن تُقرأ ،وتُنْقد فى ظل

(٧١) إن هرْد قد عرف سيرجون هار نجتون وكتابه « دفاع عن الشعر » كمقدمة لترجمته لقصيدة « اورلاندو فوريوسو » (١٥٩١) ؛ انظر المدخل فى كتابه الشائع باقتباس أورده أودين مونتاجو فى دراسته « الأسقف هرْد ناقدا » رسالة علمية غير منشور ، ييل يونيفرستى (١٩٢٩) ص ١٢٤ ، وهو يعرف أيضا دفوعا عن الشعر الإيطالى من جانب إيطالىّ القرن الثامن عشر : سكيبيونى مافى وبارتى ، إلخ . وربما يكون قد قرأ جان شابلان « حوار عن محاضرة عن الشيوخ الرومان » (١٦٤٦) ، والتى نشرت لأول مرة فى عام ١٧٢٨ « كتُيبات نقدية » بإشراف الفرد ش . منتر (باريس ، ١٩٣٦) ص ٢٠٦ . انظر فيكتور م . هام ، وهو مصدر فرنسى فى القرن السابع عشر لكتابات هرْد « رسائل عن الفروسية والرواية الخيالية » « منشورات رابطة اللغة الحديثة » العدد ٥٢ (١٩٣٧) ص ٨٢٠ – ٨٢٨ (المؤلف). وهذه القصيدة هى أعظم أعمال الشاعر سبنسر ، وقد نشر جزء منها عام ٥ ١٥٨ ، والجزء الباقى عام ١٥٨٩ (المترجم) .

(٧٢) ملاحظات (لندن ١٧٥٤) ص ١٣ .

(٧٣) المصدر السابق (الطبعة الثانية) الجزء الأول ، ص ١٥ .

هذه الفكرة عن القصيدة القوطية ، لا القصيدة الكلاسيكية » (٧٤) ، وإنّ هناك وحدة في التصميم ،إنْ لم يكن فى الحدث أو فى الكل . ويسقط هردْ من حسابه الحبكة والتأليف ،ويركز على الوصف والعادات . وهو يثنى على تاسو « كرسام أصيل لعالم السحر والافتتان » (٧٥) . وهو يؤكد « تفوق العادات القوطية والقصص الخيالية التى يجرى اعتناقها لغايات الشعر على الشعر الكلاسيكى » ،ولديه كلمة جميلة يقولها حتى بالنسبة لقصص العصور الوسطى . وهو لايكاد يكون قد قرأ روايات حقيقية فى العصور الوسطى، ولم يعترف بها على أنها أعمال فنية . يقول : « إنّ قصص الجنيات تنفجر باعتبارها خيالية وخارقة » . وهى« قد تستحق هذا الاحتقار إذا ما مُثّلت على خشبة المسرح » ، لكن لها مكانتها فى الملحمة . فالكياسة فى العصور الاقطاعية تبْدو له أكثر شاعرية من « الهمجية البسيطة غير المتحكم فيها » لدى اليونانيين ، كما أن « العرافين والساحرات أكثر جلالة ، وأكثر إرعابا ، وأكثر إحداثا للضرر من كتاب الخرافات الكلاسيكيين هولاء » (٧٦). إنّ الفولكلور والموضوعات الدالة المتكررة الخيالية تبررها النظرية الانفعالية الجديدة للتأثير الشعرى لابنزعة العصور الوسطى ؛ إذا كنا نقصد بها التعاطف مع العصور الوسطى . وكان برسى أول الدارسين الحقيقيين للروايات الخاصة بالعصور الوسطى فى إنجلترا ، وقد

(٧٤) الأعمال ، الجزء الرابع و ص ٢٩٢ ؛ قارن ص ٢٩٦ ومابعدها .

(٧٥) مراسلات ريتشارد هردْ ووليم ماسون ، إشراف ل . ويلى (كمبردج ١٩٣٢) ، ص ٥٠ ؛ رسالة إلى ماسون (٣٠ نوفمبير ١٧٦٠) .

(٧٦) الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٢٠٧ – ٢٠٨ ، ص ٢٢٧ ، ص ٢٨١ ، ص ٢٩٠ .

بذل جهـده ليجـد آثارا من التـأليف الكـلاسيكي فى رواية واحـدة من دائرة جاوين [٧٧] ، وهى رواية « ليبيـوس ديسكونيوس » [٧٨] . وفى أواخر القرن بدأت دراسة الروايات بجدية على يد تومـاس وورتن وجوزيف ريتسون [٧٩] : ولكن حـتى هذين المؤلفين قـد تناولا الروايات باسـتـفـاضة على أنـها صـور للعـادات، وعلى أنها وثائـق، وهى فى أقصـاها مناسـبات للتـأمل لهجـرات الموضوعات الفـولكورية . فهل جاءت هذه الموضوعـات من الشرق من خلال العرب أو من بريطانيا أو إقليم ويلز أو اسكندينافيـا أم نشأت بالفعل على نحو مستقل فى كل البلاد [٨٠] ؟

إن تدهور الاهتمام - خلال القرن الثامن عـشر - بنظرية الملحمة التقليدية ينعكس أيضـا باهتمام مـتزايد فى الرواية كـشكل فنى . لقد جـرى الاشتـغال بالرواية فى ظل الشك بأنها مجرد مضيعة للوقت ،وأنها تسلية طائشة، بل وحتى حتـمية . وقد يتـحير كثـير من النقاد بشكل قـاطع فى تناولهم للرواية . وقد

(٧٧) جـاوين اسم فـارس أسطورى ورد فى رواية مـالورى « مـوت آرثر » ، التى نشـرت عـام ١٤٨٥، وهو فـارس يتمسك بالبطولة والفروسية . وهو بطل قصيدة « سير جاوين والفارس الأخضر » من التراث الشفاهى القديم . ودائرة جاوين هى مجموعة من أربع قصائد مجهولة المؤلف وأصبح اسم جاوين علما على نوع من الشعر القديم الشفاهى، أبرز هذه المجموعة قصيدة « جاوين والفارس الأخضر » وهى قصيدة فى ٢٥٠٠ بيت . (المترجم) .

(٧٨) « رسـالة علمية عن الروايات الخيـالية الموزونة القديمة » فى « ذخـائر الشـعر الإنجليـزى القـديم » (لندن ، ١٧٦٥) الجزء الثالث الصفحة الأولى وما بعدها .

(٧٩) جـوزيف ريتسـون (١٧٥٢ - ١٨٠٣) : مـولف شـغوف بدراسـة التراث القديم وهو دارس مـتـحـمس للأدب الإنجليزى . وقد شن هجوما عام ١٧٨٢ على كتاب « تاريخ الشـعر الإنجليزى » لتوماس وورتن . كما شن هجوما على طبعة جونسون سيتفنز لأعمال شكسبير . وفى عام ١٧٨٣ نشر « مجموعة مختارة من الأغانى الإنجليزية » . (المترجم) .

(٨٠) هذه النظريات تم مسح لها فى كتاب رينيه ويليك : بزوغ التاريخ الأدبى الإنجليزى ص ١٥٣ ومابعدها .

اعتبر هرد الروايات قصائد « طائشة وناقصة ومجهضة » (٨١) . وقد حاول هنرى فيلدنج كروائى متمرس أن يواجه هذه النظريات بقوله إن الرواية هى الملحمة مكتوبة نثرا . وروايته « توم جونز » تسخر بشدة من الأفانين والإجراءات فى العرف الهوميروسي . والحبكة المتازة عند فيلدنج والأخلاق العاطفية عند ريتشاردسون يساعدان على رفع الرواية إلى مرتبة حاسمة . وفى أواخر القرن خطط بلير وبيتى والسيدة كلاراريف (٨٢) وجون مور تاريخ القرن، وأظهروا استمراريته بالنسبة للروايات الخيالية (٨٣) . وتزايد اعتبار النظرية الملحمية الكلاسيكية موضوعا أكاديميا محضا.

ويمكن ملاحظة تحولات مماثلة خلال هذه الفترة فى نظرية الشعر الغنائى . فالغنائية نفسها فى النظرية الكلاسيكية الجديدة لم تثر إلا انتباها بسيطا . وبيكون وهوبز اللذان اعتبرا الحبكة مسألة محورية فى الشعر استبعدا الشعر الغنائى بالمرة : وبصفة عامة كان الشعر الغنائى يعد من ضمن الأجناس الثانوية . ومع هذا، فإنّ القصيدة العظيمة - بسبب إعلاء شأن أسلوبها ومادتها الوقورة - كانت تُصنّف ضمن الأجناس الأرقى . وفى إنجلترا كانت قصيدة دريدن « مأدبة الإسكندر » تلقى إعجابا باعتبارها ذروة الجلال والقصيدة البندارية ،التى هى فى الممارسة حاملة للبلاغة الصارمة الطنانة أصبحت من

(٨١) « فكرة الشعر الكلى » ، الأعمال ، المجلد الثانى ، ص ١٩ ،

(٨٢) كلاراريف (١٧٢٩ - ١٨٠٧) : روائية إنجليزية . أشهر أعمالها الروائية « بطل الفضيلة ، رواية قوطية » (١٧٧٧) : وقد تغير العنوان فى الطبعة الثانية فأصبح « البارون الإنجليزى العجوز » . (المترجم) .

(٨٣) بلير ، فى : محاضرات ؛ بيتى ، فى : مقالات . السيدة كلاراريف : تقديم الرواية الخيالية فى جزءين . لندن ، ١٧٨٥ . جون مور : « عرض لانطلاق الرواية الخيالية وتقدمها » (١٧٩٠) فى : المؤلفات ، إشراف . أندرسون (أدنبرة ، ١٨٢٠) ص ٥ .

الناحيـة النظرية بؤرة أفكار جديدة عـديدة . واعتبـرت القصيـدة أقدم أجناس الشعـر بدائية ، فـقد سـاد الاعتقـاد بأنها تحـفظ خصـائصه الأصليـة : اللغة الاستعارية الشديدة والمشاعر العميقة والشجن والطرب والتأليف المهلهل والنظم الموسيـقى . وتحتل القصيـدة عند كولنز [٨٤] وجراى مكانة رئيـسية . واعتـقد جوزيف وورتن أن قصـيدة شاعر القـبيلة عند جراى حقا عـمل جليل يفوق أى شىء عند بوب [٨٥] . وحاول جـراى فـى قصـائده أن يعـيد الـتقـاط الأسلوب الاستـعـارى الجـلـيـل الـراقى « الشـرقى » المفترض فـيه أنه الأقـرب إلى لغة القلب ،ومن ثمّ فإنه الأقرب إلى شعر الإنسان الطبيعى الذى لم يفسد . واللغة التصويرية التى جرى الاعـتراف بها دائما على أنها اللغة الشعريـة بصفة عامة، جرى تزكيتها من جديد بالاعتقـاد بأنها اللغة الأصيلة للإنسان ،وعلامة التخيل المتـقد [٨٦] . ويعـد كتاب لوت « عـن الشعر الـعبرانى المـقدس » (١٧٥٣) مستودعا للرسوم التوضيحية المستمدة من الإنجيل . وحاول دانيال وب أن يفسر السبب الذى جعل الصـورة المجازية هى لغة العاطفة ، واقتـرح أن التخيل من الناحية الحرفية إنما يسْخن بالأرواح الحيوانية . وقد علّق باستفاضة في بحث له على تشبيهات شكسبير واستعاراته وصوره البلاغية [٨٧] . والتحول إلى التركيز

(٨٤) وليم كولنز (١٧٢١ - ١٧٥٩) : شاعر إنجليزى ، وهو من ضمن الشعراء الغنائيين ، وقد ضاع عدد من قصائده . أصيب بالجنون فى أواخر أيامه . نشر « قصائد » عام ١٧٤٧ ومن أشهرها « قصيدة إلى المساء » و « قصيدة إلى البساطة » . (المترجم) .

(٨٥) مقال عن بوب ، الجزء الثانى ، ص ٤٠٥ .

(٨٦) على سبيل المثال عند بلاكول وبليو وبفْ وكيمز . وهناك تناول أكثر استفاضة فى كتابات رينيه وبليك : بزوغ التاريخ الأدبى الإنجليزى ، فقد تم عقد التشابه مع نظريات أصل اللغة .

(٨٧) ملاحظات عن التقابل بين الشعر والموسيقى (لندن ، ١٧٦٩) ص ١٥٢ وما بعدها ملاحظات عن جماليات الشعر (لندن ، ١٧٦٢) ص ٧٠ ومابعدها .

على التعبير عن المشاعر فى الشعر والاهتمام المتزايد بعالم الشعر الشعبى العريض تسبب أخيرا - فى أواخر القرن - في إنزال الدراما والملحمة - بشكل قاطع- عن العرش لصالح الشعر الغنائى . وندّد سيروليم جونز المستشرق البارز بالمحاكاة، لا لسبب سوى أن الشعر عنده أساسا هو الشعر الغنائى : « إن أجمل أجزاء الشعر ، الموسيقى والتصوير ، إنما تعبر عن العواطف ،وتعمل عملها فى عقولنا من خلال التعاطف . والأجزاء الأدنى منها وصفية للموضوعات الطبيعية ،وتؤثر فينا أساسا من خلال البدائل »[٨٨] . وكان جونز استثناء فى إنجلترا : فلايوجد كاتب إنجليزى غيره ذهب باستفاضة إلى القول بأن الشعر الغنائى هو محور الشعر ،وذلك على غرار هردر أوليوباردى .بالإضافة إلى ذلك كانت هناك ثورة فى مفهوم الشعر تختمر فى النصف الثانى للقرن : فالشعور فى النظرية الكلاسيكية الجديدة كان فى الأغلب أقل من الوجدان ، حيث يجرى تعميمه ،ويجرى فرْض طابعه فرضا كاملا . غير أن الشعور سرعان ما كان يجب أن يتحول إلى انفعال شخصى ، « إخلاص » ، بل يجب أن يتحول؛ حتى إلى اعتراف خاص بالسيرة الذاتية . وهذه النظرة فى إنجلترا لم تنتصر انتصارا كاملا إلاّ فى القرن التاسع عشر . ففى القرن الثامن عشر أصبحت الاستعارة التى كانت تعد - دائما - الحلية الملائمة للقصيدة مبدأها المحورى الرئيسى ،وحلّت الحيوية والخصوصية العمومية كمطلب رئيسى للشعر . والتأثير الانفعالى الذى كان هدف البلاغة . وبعض الشعر أصبح - تحت تأثير النزعة العاطفية - « شيئا لابد منه » لكل الشعر، بل حتى لكل الأدب . والنزعة الذاتية الرومانسية لم تكن إلا خطوة فى الاتجاه الآخر .

(٨٨) جونز : قصائد ، ص ٢١٧ .

لقد كان التحول إلى التصور الانفعالى للشعر بصفة عامة تحولا أوربيا على نحو ما بحثه ديدرو وهردر . لكن النزعة التاريخية كانت أساسا إسهاما إنجليزيًا ، وإن كانت قد تطورت فيما بعد على نحو أكمل على أيدى الألمان .لم يكن من قبيل الصدف أن النزعة التاريخية الجديدة قد ظهرت فى إنجلترا ، حيث ظهر علم الجمال الحديث أيضا لأول مرة . وعلم الجمال كان يعنى تحولا إلى الفردية وإلى الاستجابة العينية الملموسة للفرد : لقد مهد الطريق إلى فهم حقيقى للتاريخ ، لاكشىء ميت وقائم على التخطيط ، بل كعملية حية . وهذه النزعة التاريخية الجديدة أولت انتباها متزايدا أولا إلى الوسط والظروف الخاصة بالشعر . ولقد ارتفعت إلى مكانة (لها سوابق عديدة) لانستطيع حتى « إطلاقا وعلى نحو كامل أن نستمتع أو نفهم فهما سديدا أى مؤلف ،وأى حادثة بصفة خاصة إلا إذا استبقينا فى نظراتنا دائما مناخه وبلده وعصره » (٨٩) . وهذا ليس هو المنهج التاريخى بالمعنى الكامل للكلمة ،كما يجرى التأكيد فى الغالب . وهذا وحده كثّف التزكية الكلاسيكية بالاهتمام الحق باللياقة والفطنة . ولكن ترتب على نحو طبيعى على هذا الوعى بتأثير البيئة شك متزايد فى دوام المعايير النقدية .وعلى سبيل المثال، فإنّ جولد سميث (٩٠) طالب بأن « الذوق الإنجليزى - مثل الحرية الإنجليزية - لايجب تقييده إلا بالقوانين الخاصة به » ،ويجب على

(٨٩) جوزيف وورتن : مقال عن بوب ، الجزء الأول ، ص ٥ .

(٩٠) أوليفر جولد سميث (١٧٣٠ ؟ - ١٧٧٤) : شاعر وروائى وكاتب مسرحى مولود فى أيرلندا درس الطب وتفرغ للأدب بدءا من عام ١٧٥٦ ، تعرف على دكتور جونسون عام ١٧٦١، وهو عضو المنتدى الأدبى الشهير الذى التف حول جونسون . من مؤلفاته : « تاريخ الأرض والطبيعة الحية » (١٧٧٤) . (المترجم) .

النقـــد « أن يفـــهم طبيـعة المناخ والبلد إلى آخـره قبل أن يـعطى قـواعـــد لتوجـيه الـذوق . بقـول آخـر : على كل قطـر أن يـكون لــه نسـق قومى من النقد » [٩١] . وقد أدت رحابة الأفق هذه إلى المزيد والمزيد من التسامح بالنسبة للأنماط المختلفة للفن، كـما أدت - أخيرا - إلى شلّ النزعة النسبـية فى القرن التاسع عشر .

إن التأكيد على البيئة أصبح- بصفة خاصة- أمرا هـاما عنـدما جرى تحليل « العادات » التى تحدد العمل الفنى بالتفصيل . وفى البداية كان أكثر التفسيرات إغراقاً في الابتعاد هو المفضل بشدّة وعلى نحو كبير . ونظرية سير وليم تمبل [٩٢] عـن الارتباط بـين الطــقس الإنجليزى المتغـير والفكاهة الغريبـة للإنجليز [٩٣]، كانت من أقدم الأمـثلة على تفسير الأدب بالظروف المناخـية . والفكرة الأقدم التى تذهب إلى أن الشعـر - والشعر التخيلى بصـفة خاصة - قـد ازدهر خير ازدهار له فى الجنوب ، تلقت صـدمة شـديدة من جراء « اكتـشاف » الشــاعر أوسّيــان ، وأنه مـن الشمـال . وأقّـر جـراى بأن « التخيـــل قـد سكـن لـعدة مـئــات مـن السـنـين الـتى حلت بكـل أبهـتـــه عـلى الجـبـال البـاردة والقـاحلة لأسكـتلـنـدا ، ومن ثـمّ فـلايمكـن أن يكـــون مــن نتيـجـة الحـرارة » [٩٤] . غـير

(٩١) بحث في الحالة الراهنة للتعليم المهذب (لندن ٩٥ ١٧٥) ص ٩٥ ، وفى الطبعات المتأخرة أسقط جولد سميث الفصل السابع بكامله . انظر مقاله فى « كريتيكال ريفو » العدد ٩ (١٧٦٠) ص ١٠ - ١٩ .

(٩٢) وليم تمبل (١٦٢٨ - ١٦٩٩) أديب إنجليزى له مقال شهير عن التعليم القديم والحديث . (المترجم) .

(٩٣) فى مقاله « عن الشعر » (١٦٠) وأعيد طبعه فى ج. إيينجران : مـقـالات نقـدية عــن القـرن السابع عشر (أكسفورد ، ١٩٠٨ - ١٩٠٩) الجزء الثالث ، ص ١٠٤ - ١٠٥ .

(٩٤) رسـالة إلى جون براون (فبراير ١٧٦٣٤) فى مـراسـلات بإشـراف ب . توينى ول . هيوبلير (أكسـفـورد ، ١٩٣٥) الجزء الثانى ، ص ٧٩٧ .

أن الفيلسوف هيوم وكيمز أصبحا مشاكسين للغاية بالشغل الشاغل لتفسير الشعر بالظروف المناخية » (٩٥) .

ويزداد قبول نظرية المناخ عندما يعاد تفسيرها لتشمل الظروف الجغرافية . ويحاول كتاب « عن الشعر العبرانى المقدس » للأسقف لوت أن يشرح الطابع الخاص للشعر العبرى بتأثير أشياء الطبيعة المحيطة : فهو يتتبع المناظر الطبيعية الفلسفية فى الصورة المجازية فى العهد القديم . وقد سافر روبرت وود إلى الشرق الأوسط ، ودرس فى كتابه « مقال عن العبقرية والكتابات الأصيلة لهوميروس » (١٧٦٩) الطبيعة الجغرافية لإقليم طروادة ، وخلُص إلى أن هوميروس كان « أخلص ناسخ للطبيعة وأوفى شخص لها » (٩٦) .

وجرى أيضا إدراج الظروف السياسية لتفسير الأدب . إن الارتباط القديم بين الحرية والادب كان مغروساً بشدة فى عقول الإنجليز أثناء ثورتهم المجيدة . فقد لاحظ كيمز فى أواخر القرن الثامن عشر أن « الذوق لايمكن أن يزدهر طويلا فى ظل حكومة مستبدة » (٩٧) . وكان العصر بأكمله حافلاً بالمقارنات غير المحبوبة بين إيطاليا وأسبانيا وفرنسا وإنجلترا بالنسبة لكل جوانب الحضارة بما فى ذلك الأدب . ومع هذا فإنّ هيوم وقلة آخرين رأووا أن المساواة البسيطة بين الحرية والآداب إنما يرفضها التاريخ . فعظمة عصور لويس الرابع عشر أوليون العاشر يصعب أن ننسبها إلى الحرية (٩٨) .

(٩٥) مقال « عن الطبائع القومية » فى مقالات وأبحاث ، الجزء الأول ، ص ٢١٣ ومابعدها . كيمز : تخطيط لتاريخ الإنسان (أدنبرة ، ١٧٧٤) الجزء الأول ، ص ١٢ .

(٩٦) روبرت وود : مقاله عن العبقرية الأصيلة وكتابات هوميروس (طبعة جديدة ، لندن ، ١٧٧٥) ص ١٥ .

(٩٧) كيمز ، تخطيطات ، الجزء الأول ، ص ١٠٩ .

(٩٨) مقالات ، « عن الحرية المدنية » و « عن بزوغ وتقدم الفنون والعلوم » فى : مقالات وأبحاث ، الجزء الأول ، ص ٩١ ومابعدها ، ص ١١٥ ومابعدها .

ولكن جرى تفسير تاريخ الأدب فى معظمه بنظرية تسمى - وإن كان على نحو مضلل نوعا ما - « النزعة البدائية » . وهذه النظرية تفترض أن « العادات البسيطة تدعم الشعر » ، ذلك الشعر الذى ازدهر خير ازدهار فى المجتمعات الأولى، وأنه منذ ذلك الوقت قد تدهور . وتصور هذا المجتمع البسيط يتباين كثيرا مع المؤلفين الأفراد . فمن بين الكتاب فى الإنجليزية يأتى كتاب بلاكول عن « هوميروس » (١٧٣٥)، وهو ينبوع الرأى الذى يذهب إلى أن هوميروس كان شاعراً قَبَلِيًا بدائيا ، والمجتمع لم يكن بأى حال من الأحوال مجتمعا وحشيا، بل بالأحرى كان في حالة تحول عندما كانت العادات تنتقل من مرحلة الخشونة إلى عصر التهذيب [٩٩] . وهذه اللحظة الذهبية لظهور الإنسان من الحالة البدائية قد وجدها آخرون فى العصر الهوميروسى . وحديث هرْد « عن العصر الذهبى للملكة إليزابيث » (١٧٥٩) يصفه فى هذه الأطر ، وقد تبنّى توماس وورتن أفكار هرْد . والمدافعون عن الشاعر أوسيان كانوا أكثر تحمسا بشكل طبيعى بالنسبة للعصور الأكثر بدائية . ولقد اعتقد بلير أن « العصور التى نسميها بربرية هى الأكثر تفضيلا للروح الشعرية »، وأن « التخيل كان أكثر توهجا وحيوية فى العصور الأولى للمجتمع » [١٠٠] ،ونحن نجد وليم دوف وهو متحمس أسكتلندى آخر للشاعر أوسيان ، وهوميروس قد اشتط على نحو أكثر تطرفا في الثناء على « حقب المجتمع الأولى ،التى لم تتثقف بعد » باعتبارها « مفضلة بصفة خاصة بالنسبة لإظهار العبقرية الشعرية

(٩٩) بلاكول : بحث فى حياة هوميروس وكتاباته (لندن ، ١٧٣٥) ص ٥٢ ومابعدها .

(١٠٠) بلير : تعليقات ص ٢ - ٣ .

الأصيلة »[١٠١] . ونجد أن روبرت وود فى محاولته أن يصور عظمة هوميروس قد أدرج ملاحظاته عن شمال أفريقيا ،لكى يقدم المجتمع العربى على أنه مماثل للمجتمع الهوميروسى .

والأكثر مدعاة للدهشة بالنسبة للمراقب الحديث، ذلك التشوش الكامل لحالات المجتمع المفترض فيه أن يكون بدائيا . فالمراحل الأولى من الحضارة اليونانية ، والمجتمع المرسوم فى العهد القديم ، والمجتمع العربى المعاصر ، والعصور الوسطى الإقطاعية ، والعصر الحالك المفروض أن أوسيان قد عاش فيه كلها عصور تعد متماثلة . إن التبسيط الاجتماعى تضاهيه فجاجة الانقسام فى القرن الثامن عشر بين الشعر الطبيعى والشعر الفنى . ويرجع هذا التناقض إلى عصر النهضة ، ولكن لم يحدث إلا فى القرن الثامن عشر أن توحد الشعر الطبيعى مع الشعر الشعبى الكلى، الذى انحرف قبل كل شىء عن التراث اللاتينى - الفرنسى : الإنجيل وهوميروس وأوسيان والشعراء القبليون من ويلز وأغنيات منطقة لابلاند فى شمال أوروبا والأغنيات الهندية المعروفة فى ذلك الوقت، والأغنيات الشعرية الأسكتلندية ،وحتى الروايات الخيالية القائمة على الفروسية . ويبدو أن توماس برسى كان أول من فكّرفى التصور الواضح للشعر البدائى ككل ،وقد وضع خطة لمجموعة من « عينّات من الشعر القديم لأمم مختلفة » . ويقوم عمل حياته فى المحاولات المختلفة لتنفيذ هذه الخطة . وترجماته من الشعر الصينى ومن الشعر عند الإسكندينافيين ،وعرضه النثرى لسفر نشيد الإنشاد فى العهد القديم باعتباره « عينة على الشعر العبرى »، وكتابه

(١٠١) وليم دوف : مقال عن العبقرية الأصيلة (لندن ، ١٧٦٧) ص ٨ - ١٠ من التصدير .

« ذخائر الشعر الإنجليزى القديم » (١٧٦٥) ، والذى لا يحتوى فحسب على الأغنيات الشعرية ، بل يحتوى أيضا على غنائيات إليزابيثية عديدة ومناظر من شكسبير وعينات من القصص الخيالية « المغربية » ، ونسخا من القصص الخيالية القائمة على الفروسية ، والطبعة التى خطط لها لأعمال سورّى [١٠٢] - كلها تشير إلى هذا التصور للذاتية الجوهرية للشعر البدائى . ورسائله العلمية « المغنيون الإنجليز القدماء » و« أصل المسرح الإنجليزى » و « القصص الخيالية الموزونة » كلها إسهامات في تاريخ مثل هذا الشعر ، مهما يظل ذوقه الخاص فاترا وحذرا ، ومهما يُبدِ من أعذارٍ استشعرها بالنسبة لعمله [١٠٣] .

والتصور نفسه يتضمن النشاط الأثرى والنقدى لجراى . لقد وضع خطة لتاريخ الشعر الإنجليزى ، وهو يفترض فى هذا التاريخ أن يقدم خلفية عريضة عن الشعر البدائى ، وتضمنت الخطة مناقشة تفصيلية للشعر الغيلى (شعر ويلز ، وربما شعر أسكتلندا) ، الشعر القوطى (الشعر الإسكنديناڤى والأنجلو ساكسونى) [١٠٤] . ويُعَدُّ جراى باحثا فى القديم أكثر منه ناقدا . لقد درس تاريخ قَرْض الشعر بدقة ، وحاول أن يبين أن القافية جاءت من شعر إقليم ويلز ، وإنْ كان قد اقترح فيما بعد أنه « قد يكون بدأ بين الناس العاميين ، ولاينطبق إلا على الأنواع الأدنى من

(١٠٢) هناك المزيد عن برسى فى كتاب ويليك : بزوغ تاريخ الشعر الإنجليزى ص ٦٨ ومابعدها . ونجد جردا شاملا لخطط برسى عند هينز مارول : « توماس برسي » جوتنجن ، ١٩٢٤ قارن كلينث بروكس . « تاريخ طبعة برسي لقصائد « سورّى » دراسات إنجليزية ، العدد ٦٨ (١٩٣٤) ص ٤٢٤ - ٤٣٠ ؛ ف . هـ . ا وجبرن : توماس برسي ومجموعته الناقصة القصائد الإنجليزية نسخ برسى عن الروايات الخيالية في هنرى إهنتجون ليبرى ، سان مارينو ، كاليفورنا .

(١٠٣) كلها فى ذخائر الشعر الإنجليزى القديم ، ثلاثة مجلدات لندن ، ١٧٦٥ .

(١٠٤)خطة جراى فى رسالة إلى وورتن (١٥ أبريل ١٧٧٠) طبعت أول مرة عام ١٧٨٣ مراسلات ، الجزء الثالث ص ١١٢٢ - ١١٢٥ .

الشعر »[105] . ولقد قام ببعض المحاولات ؛ لكى يسجل أجزاء من تاريخه على الورق . ولدينا جزء وصفى عن ليدجيت، وجزء آخر عن صمويل دانيال، لكن الكل ظلّ خطة فقط [106]. وجراى يصرح فى الغالب بقراءاته ، وهو يقوم بانتقادات عديدة لشعر أصدقائه فى رسائله الجميلة ، ومع هذا عرف أنه ليس ناقدا : « أنتم تعرفون أننى لا أحب النقد ، وفى هذا فإننى أستاء من نفسى ، وأعتقد أنه حتى النظم السيئ هو شيء طيب أو أفضل من أحسن ملاحظة ممّا طرح عنه » [107] .

ولكن إذا كان الشعر بدائيا أصلا، فإنه يجب بذل بعض المحاولات لتحديد تقييمه. إن معظم الكتاب يفترضون عملية انهيار حتمى للتخيل مع نمو الحضارة. ولقد حاول جون براون – على نحو نسقى تماما – أن يرسم تاريخا « حدسيًا » للشعر فى « رسالة علمية عن ظهور وحدة وقوة وأشكال التقدم والتأملات وأشكال فساد الشعر والموسيقى » (١٧٦٣). لقد جمع بروان الأمثلة من الشعر البدائى من جميع أنحاء العالم من اليونان وأسكتلندا المُغْرمة بالشاعر أوسيان، وأيرلندا المُغْرمة بالشعر القبلى، وأيسلندا الغارقة فى الأبْخرة ، وبيرو والهند والصين وأمريكا . ويعلن براون أنه بين كل الأمم توجد على نحو أصيل وحدة « الغناء والرقص والشعر ». لقد سبق النظم النثر؛ لأن « العاطفة الطبيعية للحن

(١٠٥) كتاب سوقى التبسه و . ب جونز فى كتابه : توماس جراى باحثا (كمبردج ، ١٩٣٧) ص ٩٤ – ٩٥ .

(١٠٦) مطبوع فى توماس جراى : مقالات وانتقادات ، إشراف س . اس . نورثب ، بوسطن (١٩١١) ص ٨٧ ومابعدها ، ص ١١٨ ومابعدها .

(١٠٧) رسالة إلى د. ماسون (٢٢ يناير ١٧٥٨) مراسلات ، الجزء الثانى ، ص ٥٥٦ – ٥٥٧ .

والرقص تقذف بالضرورة الأغنية المصاحبة فى إيقاع مطابق » . ومع تقدم الحضارة انقسمت الفنون إلى أنواعها المتعددة . أولا كانت الفنون « مشوشة . نوعا من الكتلة الصماء التى لاتمايز فيها ، مختلطة فى التأليف عينه » . والوحدة الأصيلة للشاعر والموسيقى والمُشرِّع من شأنها - على أى حال - أن تتخيل وتظُهر الفنون المنقسمة . والشعر سيكون أولا اختلاط كل الأنواع « خليطا من الترنيمة والتاريخ والحكاية والأسطورة »، ثم تنشأ حينئذ الأنواع الفردية : أولا الشعر الغنائى، القصائد ، الترنيمات، لأن « هذه الأشياء فى مرحلتها البسيطة ليست إلا نوعا من الصيحات الجذلة للفرح أو الأسى أو الانتصار أو التهلُّل ». ثم تظهر الملحمة، وأخيرا تظهر الدراما. والعملية البعدية هى مرة أخرى عملية انصهار ، ثم تخصص، ثم - كما يرى براون - تحلل من جراء الفساد العام للعادات . وواضح أن براون يستمد تاريخه عن الأجناس الأدبية من دراسة الشعر اليونانى والملاحم الهوميروسية والتراجيديات الأثينية . لكنه بحث عن مواجهة فى موضع آخر، ويحاول أن يلائم الشعر اليهودى والشعر المصطبغ بطريقة الشاعر أوسيان فى الخطة نفسها . ويجب التنديد بعصر النهضة وفق مصطلحات براون . ففى خلال تلك الفترة انفصلت الأنواع الثلاثة الأعظم للشعر عن الموسيقى ؛ فأصبحت التراجيديا « التسلية الواهنة للقراءة » ، وكُتِبت القصائد « من النوع الذى لايمكننا غناؤه » ، والملاحم أصبحت الآن من النوع الذى يُقرأ فحسب ولا يُلْقى . ويبدو التاريخ الكلى للشعر كعملية واحدة من التفكك والتحلل التدريجى لوحدة الفنون الأصيلة المثالية . وكان براون نفسه يأمل أن يعكس مجرى الأحداث ، ولهذا تتبع المحاولات الحديثة المتعددة لإعادة الوحدة بين الشعر والموسيقى : الأغنية ، الأوبرا ، التأليف الغنائى

الكنسى ، الدراما الدينية ، الغنائية ، لكنه أدانها جميعا على أنها غير كاملة ؛ ولم ير الأمل فى القصائد بأسلوب دريدن مع مصاحبة موسيقية ، مقدما مثالا تعسا لمثل هذه القصيدة من إنتاجه هو [١٠٨] .

وخطة براون التى من المؤكد أنها تأثرت بروسو قد طرأ عليها تغيير على يد كتاب آخرين كثيرين فى العصر : على سبيل المثال آدم فرجوسن ، الذى وصف فى « مقال عن تاريخ المجتمع المدنى » (١٧٦٧) تاريخ الأدب على أنه تقسيم تقدمى للعمل . وبراون وفرجوسن بخططهما التأملية سبقا المؤرخين التطوريين فى القرن التاسع عشر : برونتيير [١٠٩] وجون أدنجتون سيموندز [١١٠] . لكن معرفتهما العينية الملموسة بالتاريخ الأدبى كانت ضعيفة . لقد نقدا التمسك بالفردية . ولقد تناولا الأدب على أنه كتلة يتم النظر إليها من بعيد ، وتكاد تكون سديما مجهولا .

وهناك خطط مماثلة أيضا تضم أعمالاً خيرة ، مثل نقاد العصر التطبيقيين : وورتن وريتشارد هرد . و « مقال عن بوب » (١٧٥٦ ، ١٧٨٢) لوورتن يربط بين نظرية فى التاريخ تفترض تدهورا فى التخيل فى النثر ، وبين نظرية مماثلة من الأجناس الأدبية ، وتصنيف الملكات الإنسانية . ولدى وورتن مشاعر قوية تؤمن بأن الشعر لايجب أن يساعد فحسب ، ولكن يعبر عن المشاعر الحقيقية

(١٠٨) براون : رسالة جامعية (لندن ، ١٧٦٣) ص ٥٥ ، ص٤٠ ، ص ١٠١ ، ص ٤١ ، ص١٩٧ .

(١٠٩) فرديناند برونتيير (١٨٤٩ - ١٩٠٦) : ناقد فرنسى ، وأستاذ الأدب بالايكول نورمال بباريس ١٨٨٦ ، ومحاضر بالسوربون ١٨٩٣ له « دراسات نقدية » (١٨٨٠ - ١٩٠٧) ، « تطور الشعر الغنائي » (١٨٩٤) . (المترجم) .

(١١٠) جون أدنجتون سيموندز (١٨٤٠ - ١٨٩٣) : كاتب بريطاني ، أكبر مؤلفاته « تاريخ عصر النهضة في إيطاليا » (١٨٧٥ - ١٨٨٦) ، « دراسات الشعراء اليونانيين » (١٨٨٣) . (المترجم) .

للعصر ، وأنه يجب أن يكون مخلصا على نحو شخصى ، بل قائما على السيرة الذاتية. وهكذا اعتقد أن بوب لم يكن فى قدرته أن يكتب ملحمة، أو أن مشروع كتابه « بروتوس » يشكل فشلا ؛ لأن بوب « غير مؤهل لعرض عصور البطولة والحياة البسيطة، التى لايستطيع إلاّ الشعر الملحمى وحده أن يصفها وصفا كاملا ». والشعراء المحدثون- بصفة عامة - قاصرون من جرّاء العصر غير البطولى الذى يعيشون فيه ، وهم يفضلون « أن يتناولوا الأشياء لا الرجال »، « لعرض القصائد لا إظهار الأحداث »[١١١] . ويجرى تبرير الشعر التعليمى والوصفى كضرورة للعصر ، نتيجة التدهور الضرورى فى التخيل ، وبوب هو شاعر الزمان النثرى المتأخر، وإن كان ليس له مثيل فى نوع الشعر المتاح الآن .
وتفترض هذه الخطة التاريخية مرتبة للشعر وفق الملكة التى تخاطبها ، والتى يُفترض أنه يتم الإنتاج بمقتضاها، وتُفترض هرمية فى الأجناس الأدبية هى أساسا الهرمية القديمة التى تُعلى من شأن الملحمة والتراجيديا . وأعظم الشعراء هم شكسبير وملتون وسبنسر ، ولأنّهم كتبوا تراجيديات وملاحم ، فإنهم جليلون ومثيرون للشجن ، وينشدون ماهو بطولى وما هو تخيلى فى الإنشاد : « إن الجليل والمثير للشجن هما العصبان الرئيسيان لكل الشعر العبقرى الأصيل » . وبوب ينتمى إلى طبقة ثانية من الشعراء : « رجال الفطنة والإحساس » . فما هو الجليل والمثير للشجن على نحو مفارق عند بوب ؟ هكذا يتساءل وورتن ، وجوابه يكاد يكون بالسلْب . إن قصيدة « من هلويزا إلى أبيلار » و « مرثية فى ذكرى سيدة تعسة » تلقيان الثناء على أنهما مثيرتان للشجن . ولكن بصفة عامة يقول وورتن إن ألمعية بوب المميزة العظيمة هى الشعر الهجائى

(١١١) مقال عن بوب ، الجزء الأول ، ص ٢٧٦ ؛ الجزء الثانى ، ص ٥٤

أو « الخلقى » و « الفطنة والهجاء مؤقتان وفانيان ، لكن الطبيعة والعاطفة دائمان » ويجب أن يقنع الذين يعجبون بالشاعر بوب بأن يعدّونه « أعظم شعراء العقل ، وأول المؤلفين الأخلاقيين فى النظم » (١١٢) . وورتن أبعد ما يكون عن أن يحطّ من شأن بوب : إنّ المرء يمكنه أن يتجادل بأنه يصعب منحه مرتبة أعلى ، ولكن هو أسفل الشعراء الأعظم . زيادة على ذلك فإنّ التأثير العام للكتاب كان من شأنه أن يوسعّ الهوة بين شاعر التخيل وشاعر الإحساس ، بين مايسميه وورتن (وهو أمر مختلف تماما عن استخدامنا) « الشعر الخالص » والشعر الهجائى والأخلاقى . ويشكل الكتاب كله دفاعا وإعادة تأكيد التصدير المبكر الذى كتبه وورتن لديوانه « قصائد » (١٧٤٦) ، فقد أشتكى كثيرا ، وأعلن أن « الابتكار و التخيل هما الملكتان الرئيسيتان لدى الشاعر ». إن « قصائد » هى محاولة لاسترجاع الشعر إلى قناته الصحيحة (١١٣) . ووورتن يشبه جون براون فى أنه لم يعبأ - حسب مفهومه الخاص للتاريخ - بحقيقة أن محاولته مقضى عليها بالفشل .

ويقوم كتاب « رسائل عن الفروسية والقصة الخيالية » من تأليف هرد على خطة تاريخية مماثلة . فهرد يشبه وورتن فى أنه أبعد مايكون عن هدم الهرمية المقبولة للأجناس الأدبية ، كما يتضح من كتاباته الأخرى ، ومنها على سبيل المثال دراسته « رسالة علمية عن مجالات الدراما » (١٧٥٣) . إنه كلاسيكى جديد صارم فى تناوله للمحاكاة والأنواع الأدبية . وهو من الناحية المزاجية

(١١٢) المصدر السابق ، الجزء الأول ص ١ - ٢ من التصدير ، ص ٥ من التصدير ، ص ٣٣٠ ؛ الجزء الثانى ، ص ٤٠٢ .

(١١٣) قصائد عن موضوعات مختلفة (لندن ، ١٧٤٦) إعلان .

أكثـر منهجية وقـدرة على البحث عن أكثـر الناس المرتبطين به . ومع هذا فإن كتـاب « الرسائل » يلاءم دفـاع سبنسـر وأريوستـو وتاس فى الخطة التاريخـية الجديدة : تدهور التخيل مع نمو الحضارة : « إن ماجنيناه من هذه الثورة... هو قدر كبير من الحسِّ الحْسَنَ...ومافقدناه هو عالم من الاختلاف الجميل » [١١٤] . وهرد إلى حدما يتطلع فى حنين إلى الوراء، إلى الماضى الشعرى، لكنه لايدعو إلى عودة إليـه ، وهو لايستطيع هذا بـحكم مبادئه . إنه يريـد أن يوسع مدى الوجدان ، وأن يبرر إعـجابه الشديد الخاص بسبنسـر ونماذجه الإيطالية . وهو يعبرّ عن أفكار جوزيف وورتن نثرا على نحـو دقيق ، عندما يجعل التقابل بين « الشعر الأعظم ومايمكن أن يسمى الشعر الخالص » لسبنسر وملتـون ، وبـين « الأنواع الأكثـر تواضعا للشعـر ، وخاصة الهجـائى والأخلاقى » عند دريدن وبوب [١١٥] . إن الأسقف هرد هو رجل عـصره ، وهو فخـور بإنجازات هـذا العصر وتقدمه، لكنه فى نفسه يأسى لتدهور التخيُّل، وهو يحب استعادة تقدير الشعراء الإيطاليين « الرومانسيين » . وهو يشبه الكثيرين فى زمانه لايستطيع أن يهرب من ثنائية لاتصالح فيها بين الـرأس والقلب . ولقد كتب كثيرا من النقد الذى يتقـبلّ النسق السائد ، وهو لم يكفّ إطلاقا عن الاسـتمتاع والإعـجاب بدريدن وبوب ، ولكنه من جهة أخرى يدرك شـيئا يفلت من النسق : ألا وهو الشعر التخيلى الأعظم الذى كان فى الماضى .

ولقد أثّر هرد فى تومـاس وورتن الذى يمكن وصف كتابه « تاريخ الشـعر الإنجليزى » (١٧٧٤ - ١٧٨١) على أنه مثّل للخطة التاريخية عينها، والانقسام

(١١٤) الأعمال ،الجزء الرابع ، ص ٣٥٠

(١١٥) مدخل إلى الكتاب السوقى (١٧٦٩) وردت عند أولين مونتاجو ، ص ١٤١

نفسه فى عقل مؤلفه . والكتاب به بعض المزايا الفريدة : إنه أول تاريخ للأدب الإنجليزى لم يسبق له مثيل فى اتساعه ، وهو يربط الحس التاريخى بالنظرة النقدية للأعمال المفردة على الأقل فى النظرية والطموح . ولقد استغرقته مواده، وغرق فى كيان هائل من الاقتباسات من المخطوطات والكتب الشاذة والمعلومات عن المصادر والمراحل وسِيَر الحياة . و « تاريخه »مفكك فى تنظيمه. ومع هذا فيه خطة وتصور أساسيان ، وهو خير تطوير للإخلاص المزدوج الذى وصفناه فى أخيه وفى هرد . إنّ وورتن يؤمن بالتقدم من « الفجاجة إلى الأناقة »، وعو يؤكد أننا « نلقى نظرة إلى الوراء على الظروف البدائية لأسلافنا » ولدينا شعور « بانتصار التفوق » [116]. وهو يتتبع باستمرار تقدما فى قرض الشعر نحو مثال الانتظام فى عصره . وهو يحط من قدر الفن الخيالى البشع، والفن الخيالى المشتط، ومالا ذوق فيه ، وهو يحنّ إلى ماهو مفتقدو الذى كان فى العصور القديمة لقواعد التأليف والصواب والانتقاء والحصافة [117] . وهكذا لم تكن هناك أى خيانة أو إنقلاب فيما بعد فى دراسة وورتن « أشعار عن لوحة سيرجوشوا : نافذة مرسومة عند الكلية الجديدة » ، التى كُتبت عام (١٧٨٢) بعد نشر الجزء الثالث من كتابه « التاريخ » . ويتغنى وورتن بأنه قد « ارتد من جديد إلى الحقيقة » :

« ارتد إلى الحقيقة ، دون الاقتصار على الذوق الخاص ، والذى يسترعى نموذجه الكلى نظر البشرية : ارتد إلى الحقيقة ، التى هدفها الجرئ

(١١٦) تصدير لكتاب : « تاريخ الشعر الإنجليزى » (ثلاثة مجلدات . لندن ، ١٧٧٤ – ١٧٨١) .

(١١٧) تاريخ الشعر الإنجليزى ، الجزء الثالث ، ص ٤٩٩ وهناك أمثلة عديدة فى كتاب ويليك : بزوغ التاريخ الأدبى الإنجليزى .

الثي يُقَاوم كـبح جماح الهوى الهش وتقلبـات الموضة »[١١٨] . ولكـن جنبـا إلى جنب هذا الإيمان بالتـقدمّ والحقـيقـة الكلية (تقـدم نحو الحقـيقة الـكلية الكلاسيكية) ، كان لدى وورتن ذوق أصيل بالنسبة للمثير والوحشى والغريب والتخيلى والقوطى والمتطرف . وإعجابه بتشوسر وعشاق تشوسر الأسكتلنديين وسبنسر وقصائد ملتون الثانوية هو إعـجاب أصيل وعميق . وهو بإيمانه بالتقدم يتقبل وجهة النظر الخاصة بإنهيـار التخيل منذ العصور المبكرة للمجتمع : « إن الجهل والخرافة المعارضين للمصالح الحقة للـمجتمع البشرى هما والدا التخيل» .

وإن وورتن وهو يردد ما أورده هرد فى « الـرسائل » يدرك أن العالم الحـديث قد اكتسب « إحساسا طيبا جدا وذوقا حسنا ونقدا ممتازا »، « ولكننا فى الوقت نفسه فقدنا مـجموعة من العادات ، ونسـقا من الحيل الفنية ذات الطابع المسـرحى أكثر ملاءمة لأغراض الشـعر عن تلك التى كانت ملائمة فى مكانها . لـقد تشتتنا من جراء أشكال الغلو والـتطرف التى تعلو على امللاءمة ، ومن جـرّاء الخوارق التى أصبحت مقبولة أكثر من الحقيقة ، ومن جراء القصص الخيالية التى أصبحت أكثر قيمـــة من الواقع »[١١٩] . إن وورتن لايفضــل بالفـعل القصة الخيـالية على الواقع، لكنه أراد أن يقول -كما فعل هرد - إن هناك نوعا من الخيال أكثر قيمة من الواقع بالنسبة لاستخدامات الشـعر. وهو يشارك أخاه وهرد أسفهما على أن الفروسية والأساطير الشعبية لم تعـد صالحة للاستعمال عن الشعراء المحدثين ؛ لأنها لم تعد تحمل قناعة ما .

(١١٨) « أشعار » ، فى الأعمال الشعرية (الطبعة الخامسة ، ١٨٠٢) ، الجزء الأول ، الأبيات ٦٤ – ٦٧

(١١٩) التاريخ ، الجزء الثانى ، ص ٤٦٢ – ٤٦٣ .

ووجهة النظر المزدوجة تسمح لوورتن بأن يمجد عصر الملكة إليزابيث باعتباره العصر الذى نجح فى الربط بين التخيل والعقل. وبالرغم من درجة الحضارة التى استمتع بهـا ذلك العصر ، فإنه لاتزال حيّةً « درجةٌ من الخرافـة كافية لأغراض الشعر وتبنى الحـيل الفنية الخاصـة بالقصة الخـيالية »[120] . إن النقـد لم يقيد بعْد التخـيل ، والهجاء لم يكبح تجنيحات الخـيال ، والعلم لم يكن قد طمس بعد كل الأوهام .

ومن وجهة نظر وورتن نجد أن الشعر الإنجليزى (ونفترض كل الشعر) قد مر بثلاث مراحل : التـخيل ، والتخيل والعقل فى تركـيب ، الحكم والصوابية . وبدا هذا مفيدا له من وجـهة نظر التقدم الاجتماعى للإنسـانية ؛ حتى ولو قد تسبب فى موت التخيل والشعر .

بالإضافة إلى هذا ، فإنّ وورتن لـم يفقد الأمل فى الشعر. فبالرغم من خطته الصارمة وما فيها من خوف أن يـكون هناك المزيد من التدهور فى التخيل نتيجة النمو اللاحق للحضارة، فإنه كان يأمل أن تنعكس هذه العملية. ولقد تطلع إلى الإحياء الملْتونى « كـثورة منظورة » ، كمحاولة لإعادة إدراج « التـخيل والخيال والوصف التصويرى المرئى والصـورة المجازية للـــرومانسية » بـــدون التضحية « بالإنتقاء وحسن التميـيز والبراعة والحكم »، والذى يبدو له أنه مكاسب الحداثة[121] . وإن وورتن والمجمـــوعة التى معـه وهم يستـشعرون بـبعض القلق يحـتفظون

(١٢٠) المصدر السابق ، الجزء الثالث ، ص ٤٩٠ - ٤٩١ .

(١٢١) تصدير لكتاب ملتون : قصائد عن عدة مناسبات (لندن ، ١٧٨٥) ص ٦ من المقدمة ، وص ١٢ من المقدمة ، التاريخ ، الجزء الثالث ، ص ٤٩٧ و ص ٤٩٩ .

بوجهة نظر مزدوجة : الثقة فى تقدم الحضارة الحديثة ، بل وحتى الذوق الحسن الحديث ، ومع هذا هناك نكوص عن « عالم التخيل الجميل » .

ولم يحدث إلا فى القارة الأوربية مع جماعة «العاصفة والاجتياح» أن جرى فهم النتائج،كما جرى نبذ التوفيق . وعلى أى حال ومن وجهة نظر حالية لجد أن التوفيق الإنجليزى لايظهر بدون جاذبيته، أو حتى تبريره العقلى. إنه يصبح حيويا بروح تاريخية حقيقة من التسامح ، وإقرار باستحالة العودة إلى الظروف التى أوجدت الشعر القديم . وفى موقف مختلف ، وفى إطار مختلف نحن معرّضون للمشاركة فى هذا التوفيق اليوم . ونزعتنا التأريخية التى تؤيد أشد أنواع الفن تنوعا من رسومات الكهوف قبل التاريخ إلى بيكاسو ، من هوميروس إلى إليوت ، من التحليلية السهلة إلى سترافينسكى هى نزعة انتقائية شاملة كلية . وفيها التضمينات نفسها من العقم الذى نشعر به عند النقاد المهتمين بالتراث القديم فى القرن الثامن عشر . واليوم هم - بحق - يستخلصون تعاطفا شديدا واهتماما كبيرا ، فَهُمْ يمثلون بدايات وجهة نظر يبدو أنها أصبحت شبه عامة شاملة فى العالم الأكاديمى اليوم .

المصادر والمراجع

.. * ..

No Part of topic has been investigated more thoroughly and competently than this. But there is no general treatment, except in the old-fashioned surveys by Saintsbury; A. Bosker, Literary Criticism in the Age of Johnson, Croningen, 1930, new ed. New York, 1953; and J. W. H. Atkins, English Literay Criticism : 17 th and 18 th Centuries, London, 1951 . A small but excellent sketch is Ronald S. Crane's " English Neoclassical Criticism, " in Dictionary of World Literature, ed. Joseph T. Shipley (New York, 1941), pp. 193 - 203, reprinted in Critics and Criticism : Ancient and Modern, ed. R. S. Crane (Chicago, 1952), pp. 372 - 88 . There is much good comment in Meyer H. Abrams, The Mirror and the Lamp (New York, 1953), which is, however, largely devoted to the romantic movement .

On main genres see Clarence C. Green, The Neo-Classic Theory of Tragedy in England during the Eigteenth Century, Cambridge, Mass., 1934; H. T. Swedenberg, Jr., The Theory of the Epic in England, 1650-1800, Norman Maclean, " From Action to Image : Theories of the Lyric in the Eighteenth Century," in Crane's Critics and Criticism, pp. 408-60.

A General treatment of historicism is my Rise of English Literary History, which discusses many related questions. I must refer to it for a fuller development of this chapter.

The following books and article are most relevant to the topics of the chapter, in the order in which they are taken up in the text.

Shaftesbury : see the last chapter of Ernst Cassirer, Die platonische Renaissance in England und die Schule von Cambridge, Leipzig, 1932, Eng. trans. Austin, Texas, 1953; R. L. Brett, The Third Earl of Shaftesbury, London, 1951.

Taste : see, besides Bäumler, Martin Kallich, "The Associationist Criticism of Francis Hutcheson and David Hume," SP, 43 (1946), 644-67; Marjorie Grene, "Gerard's Essay on Taste" MP, 41 (1943), 45-58.

Genius, imagination, and originality : cf. Logan Pearsall Smith, Four Words : Romontic, Originality, Creative, Genius, Oxford, 1924; Paul Kaufman, "Heralds of Original Genius," in Essays in Memory of Barrett Wendell, Cambridge, Mass., 1926; A. S. P. Woodhouse, "Collins and Creative Imagination," in Studies in English by Members of University College, Toronto, ed. M. W. Wallace (Toronto, 1931), pp. 59-130; Donald F. bond, "The Neo-Classical Psychology of Imagination," ELH, 4 (1937), 245-64; Walter J. Bate, "The Meaning of Archibald Alison's Essays on Taste," PQ 27 (1948), 314-24.

Alison : see Martin Kallich, "The Tendency toward Platonism in Neo-Classic Esthetics," ELH, I (1934), 91-119; Hoyt Trowbridge, "Platonism and Sir Joshua Reynolds," English Studies, 21 (1939), 1-7; Michael Mackiem "Reynolds and the Ambiguities of Neo-Classical Criticism" PQ 21 (1952), 383-98.

Particularity : see Houghton W. Taylor, "Particular Character : an Early Phase of a Literary Evolution," PMLA, 60 (1945), 161-74; Scott Elledge, "The Background and Development in English Criticism of the Theories of Generality and Particularity" PMLA, 62 (1947), 147-82.

Burke : see Dixon Wecter, "Burke's Theory of Words, Images and Emotion," PMLA, 55 (1940), 167-81.

Kames : see Gordon McKenzie, "Lord Kames and the Mechanist Tradition," in Essays and Studies in English, University of California Publications, 14, Berkeley, 1943; Helen W. Randall, The Critical Treory of Lord Kames, Northampton, Mass., 1944 (good). See also comments in I. A. Richards, The philosophy of Rhetoric (New York, 1936), pp. 16ff., 98 ff.

Blair : see Robert M. Schmitz, Hugh Blair, New York, 1948.

Shakespearean criticism in the 18th century : e.g. Herbert S. Robinson, English Shakesperian Criticism in the Eighteenth Century, New York , 1932; Robert W. Babcock, The Genesis of Shakespeare Idolatry, Chapel Hill, 1931.

Tragic pleasure : Earl R. Wasserman, "The Pleasures of Tragedy," ELH, 14 (1947), 283-307.

Comic theory : J. W. Draper, "The Theory of the Comic in Eighteenth-Century England," JEGP, 37 (1938), 207-23 (a slight treatment); Edward N. Hooker, "Humour in the Age of Pope," (Huntington Library Quarterly, 11 (1947-48), 361-86.

Primitivistic theories of the epic : L. Whitney, "English Primitivist Theories of Epic Origins," MP, 21 (1924), 337-78.

Homer : Donald M. Foerster, Homer in English Criticism : the Historical Approach of the Eighteenth Gentury, New Haven, 1947.

Spenser : Jewel Wurtsbaugh, Two Centuries of Spenserian Scholarship, 1609-1805, Baltimore, 1936.

The novel : Joseph B. Heidler, The History, from 1700 to 1800, of English Criticism of Prose Fiction, Urbana, Ill., 1926.

Gray : William P. Jones, Thomas Gray, Scholar, Cambridge, Mass., 1937.

John Brown : Hermann M. Flasdeck, John Brown (1715-1766) und seine "Dissertation on Poetry and Music," Husic," 1924.

Joseph Warton : Hoyt Trowbridge, "Joseph Warton on Imagination," MP, 35 (1937), 73-87; Paul Leedy, "Genre Criticism and the Significance of Warton's Essay on Pope," JEGP, 45 (1946), 140-6.

Hurd : Edwine Montague, Bishop Hurd as Critic, unpublished dessertation, Yale University, 1939 ; idem, "Bishop Hurd's Association with Thomas Warton," Stanford Studies in Language and Literature, ed. Hardin Craig (Staford Universty, 1941), pp. 233-56; Audley L. Smith, "Richard Hurd's Letters on Chivalry and Romace, ELH, 5 (1939), 58-81; Hoyt Trowbridge, "Bishop Hurd : A Reinterpretation," PMLA, 58 (1943), 450-65.

Thomas Warton : Clarissa Rinaker, Thomas Warton : a Biographical and Critical Study, Urbana, Ill., 1916; Raymond D. Havens, "Thomas Warton and the Eighteenth Century Dilemma," SP 24 (1928), 36-50; David Nichol Smith, Warton's History of English Poetry, Oxford, 1929. For a detailed treatment see the last chapter of Welle, Rise, where there are many more bibliogralhical references.

(٧)

النقد الإيطالى

تلعب إيطاليا دورا كبيرا وبارزا فى تاريخ النقد الأدبى : فى عصر النهضة وفى أوائل القرن الثامن عشر ، ومرة أخرى فى أواخر القرن التاسع عشر (دى سانجتيس) [1] ، وفى أوائل القرن العشرين (كروتشه). ولكن فى أواخر القرن الثامن عشر يبدو أن دورها كان ثانويا نسبيا .

ويعد كتاب جيان فنسنزو جرافينا [2] « التفكير الشعرى » (١٧٠٨) صيغة من أجمل الصياغات للمذهب الكلاسيكى الجديد. إن الشعر هو الحقيقة، وقد تقنّعت فى شىء مشابه محبوب، إنه يجرى التعبير عنه فى شىء مشابه محبوب ، إنه علم يأمل فى التعبير عنه بشكل عيني: « الشعر هو ساحر ، ولكنه ساحر مفيد ، والشعر اهتياج ، ولكنه يبدد حماقاتنا » [3] . وقد عارض جرافينا التمسّك الخاضع بالقواعد ، واستهجن النزعة العقلانية المتطرفة لبعض الديكارتيين الفرنسيين .

وهو فى بحث مبكر له هو « مقال عن أنديميونى » (١٦٩١) هاجم فيه مفهوم الجنس الأدبى، وإن كان قد كتب فيما بعد عن نظرية التراجيديا. [4] وبصفة عامة يصعب أن نتبين كيف يمكن الإشادة به كمبشر بالرومانسية، إنّه مُشرِّع، وهو أساسا

(١) فرنسيكو دى سانجتيس (١٨١٧ - ١٨٨٣) : ناقد ومؤرخ إيطالى وهو مؤسس النقد الأدبى الحديث . له « تاريخ الأدب الإيطالى » (١٨٧٠ - ١٨٧١) . (المترجم) .

(٢) جيان فنسنزو جرافينا (١٦٦٤ - ١٧١٨) مشرّع وكاتب وناقد إيطالي . (المترجم) .

(٣) النثر : ص ٨ ، ص ١٥ .

(٤) « مقال عن أنديميونى دى ألساندرو جويدى » فى « النثر » ص ٢٤٩ ومابعدها ، وخاصة ص ٢٦٠ - ٢٦١ . كروتشه فى « علم الجمال » الترجمة الإنجليزية ص ٤٤٤ - ٤٤٥ وم . فوبينى « نشوء تاريخ الأجناس الأدبية » فى « تقنية وتاريخ الأدب » بإشراف ا . موميليانو (ميلانو ، ١٩٤٨) ص ١٨٩ وما بعدها ، استغل الكثير من هذه القوة ، ولكن لايبدو لى إلا أنه مجرد إرهاص بالتوقعات والجدة . وبعد ذلك كتب جرافينا « عن التراجيديا » (١٧١٥) « النثر » ص ١٥٠ ومابعدها .

عقلانى ؛ ولقد رأى الشاعر إنسانا يجسّد المفاهيم ، ويستخدم حلاوة الغناء لتمدين الناس [٥] .

وهناك معاصرون له مثل المستنير لودفيكو أنطونيو مورا تورى (١٦٧٢ - ١٧٥٠) وهم يمتّون على نحو فج إلى التراث نفسه الذى حاول إحياء شعراء عصر النهضة بعدما لاحت لهم ضلالات الزخرفة الغربية (فن الباروك). لقد تحدثوا عن الذوق السليم، كما فعل الفرنسيون،ودافعوا عما هو معجز، وآمنوا بالتخيل؛ أى قوة الابتكار وحق التصور الخيالى والعرض التصويرى البصرى، وجعل غير الممكن راجحا، وهى أوضاع دافع عنها كل الكلاسيكيين الجدد الممتازين . ولايكادون يختلفون عن المدافعين الأكثر تحررا عن العقيدة الكلاسيكية الجديدة فى الخارج ، ولم يمارسوا تأثيرا شديدا خارج إيطاليا . والصلة الطفيفة كانت استقبال بودمر الناقد السويسرى لبيترو دى كاليبو واحتفاله ببحثه الصغير « التقابل بين الشعر والتراجيديا فى إيطاليا وفرنسا » (١٧٣٢) وقد سبق كاليبو ببعض حجج لسنج ضد المسرح الفرنسى ، وهولم يجنح - بطبيعة الحال- للحرية الرومانسية ؛ بل جمح إلى النص والمعنى الحقيقى لأرسطو ضد القواعد الفرنسية [٦]. ولكن بينما كان التراث الكلاسيكى الجديد يعاد تأسيسه فى إيطاليا كان يعيش، ويكتب فى نابولى فيلسوف هو جيامباتستا فيكو (١٦٦٨-١٧٤٤) طرح مفهوما مختلفا جدا عن الشعر والتاريخ الأدبى فى كتابه «العلم الجديد» (١٧٢٥) ، فالشعر معارض تماما للعقل ،ويرتبط بالحواس ويتوحّد بالتخيل والأسطورة.والشعراء يمتون إلى العصور البطولية القديمة للبشرية

(٥) عن جرافينا كمبشر بالرومانسية انظر ؛ ج .ج .روبرتسون : دراسات فى نشوء النظرية الرومانسية . « النثر » ص ١٥ .

(٦) عن كاليبو انظر : روبرتسون ، كروتشة ، كويجلى .

عندماتكلم الناس لغة الاستعارة ، لغة الإشارات . وواضح أن فيكو قد ذكر لأول مرة أن الشعر هو ضرورة للطبيعة ، وهو العملية للعقل الإنسانى [(٧)] . وهوميروس الذى هو ليس إلا اسما للأمة اليونانية إنما يروى تاريخها فى الغناء، ودانتى - وهو هوميروس البربرية الجديدة فى العصور الوسطى - هما الممثلان للصحوة الشعرية ، بينما العصور الحديثة لاتستطيع أن تنتج إلا الخطباء والفلاسفة [(٨)] . ويبدو أن الطبيعة - لا الفن ، والتخيل - لا العقل - يلخصان نظرية فيكو .

والمفهوم الجديد والمتطرف للشعر وتاريخه منسوج بدقة - بشكل يدعو للدهشة - فى خطة تأمّلية مذهلة لفلسفة فى التاريخ والإنسانية: ولم يتم إدراك مغزاها إلا عندما عرضها بنديتو كروتشه فى كتابه «علم الجمال» (١٩٠٢). لقد رأى كروتشه فى فيكو سلفه الروحى المباشر ومؤسس علم الجمال . وهو يؤكد الموضوعات الدالة المتكررة المثمرة ،ويقلل - بإصرار أو يتجاهل بعناد - عناصر أخرى تجعل معتقدات فيكو أقل وضوحا بكثير عما تظهر به فى عرضه الرائد . [(٩)] وفيكو لم يكن قادرا بالفعل على أن يميز بين الشعر والأسطورة ، وإن « حكمته الشعرية » ليست الحدس عند كروتشه، بل هى معرفة أدنى بكل بساطة . وفى الممارسة فإنّ تصوره للشعر ليس بعيدا تماما عن مواطنه جرافينا ، كما يبدو . إن « الحقيقة الخيالية » هى نوع أدنى من الحقيقة المتاحة للمجتمعات البدائية ،

(٧) هنا فقرات رئيسية فى « العلم الجديد » (طبعة ١٧٤٤) : الفقرات : ١٨٥ ، ٢١٤ ، ٣٦٢ ، ٣٧٥ ، ٣٨٤ ، ٤٠٩ ، ٤٦٠ ، ٨٢١ (ترقيم الفقرات استخدمه نيكولينى وبرجين - فيش) .

(٨) المصدر السابق : الفقرات : ٨٧٣ ، ٨٧٥ ، ٧٨٦ ، ٨١٧ وعن دانتى أيضاً جوييديو : عن دانتى (كُتب عام ١٧٢٨ أو ١٧٢٩) ورسالة إلى دجلى وأنجيولى (٢٦ ديسمبر ١٧٢٥) .

(٩) عرض كروتشة الكامل فى كتاب « فلسفة فيكو » ، بارى ، ١٩١٠ .

والشعر ليس بأى حال من الأحوال ذاتيا تلقائيا ، بل هو القوة التربوية الرئيسية التى تقود الناس خارج البربرية [١٠] .

فإذا سلّم المرء بالتفسير الكروتشى، فإنه ربما لاتزال لديه شكوكه عما إذا كانت القطعية التامة بين الشعر والعقل؛ والتلاحم بين الشعر واللغة يستحقان مثل هذه التقديرات ، وعلى المرء أن يتقبّل ذوق كروتشه الخاص ، لكى يرى فى فيكو مؤسس علم الجمال. وفيكو فى نظر غير المؤمن بكروتشه هو بالأحرى فليسوف تاريخ ، بل هو حتى عالم اجتماع ، حاول أن يقيم خطة للتطور التاريخى . ويبدو أن تمكّنه من الأدب العينى الملموس ضعيف : وهو لايتناول هوميروس ودانتى إلاّ كرمزين للعصور البطولية التى كان يدرسها . وتفسير فيكو لدانتى الذى ينحّى جانبا اللاهوت والمجاز ، ويرى فيه جلالاً تخيليا كان أعظم استبصار عند فيكو فى العمل الفنى ، وإن كان محدودا وقابلا للمناقشة بشأنه [١١] .

ونحن – إذ نناقش فيكو فى تاريخ للنقد الأدبى – لانستطيع أن نتجاهل أنه لم يحظ بالاعتراف به أو ألا يكون له تأثير إلا على نحو واهن فى القرن الذى عاش فيه [١٢]. وهذا لايقلل بالتأكيد من عظمته ، وبجانب هذا لايقلّل من دوره التاريخى . وهناك بعض الأصداء فى فيكو فى النقد الأدبى الإيطالى فى القرن الثامن عشر ، لكنها أصداء خافتة، ولاتُظهر على الإطلاق أى إشارة بأهمّيته الثورية .

(١٠) انظر الحجج المقنعة ضد تفسير كروتشة فى أميريو : « مقدمة لدراسة ج . ب . فيكو » خاصة ص ١٧٧ ومابعدها.

(١١) انظر تعليق كروتشه « شعر دانتى » (الطبعة السادسة ، بارى ، ١٩٤٨) ص ١٦٨ ومابعدها ؛ م فوبينى : « أسطورة الشعر البدائى والنقد الذاتى لفيكو » فى الأسلوب والإنسانية عند ج . ب . فيكو ، بارى ، ١٩٤٦ .

(١٢) انظر الوثائق عند كروتشة فى « المصادر والمراجع » ، جزء ان . نابولى ، ١٩٤٧ . وهناك ملخص استهلالى فى ملحق كتاب « فلسفة ج . ب . فيكو » .

والمحاولات المبذولة للبرهنة على تأثيره في فرنسيا وإنجلترا وألمانيا إبّان القرن الثامن عشر في علم الجمال قد فشلت . فلاتوجد أي بادرة بسيطة تدل على أنه كان مقروءا من جانب الإنجليز قبل كولردج، الذي أعاره دكتور براتي نسخة من «العلم الجديد» عام ١٨٢٥ [١٣]. ومع هذا فحتى كولردج لم يتبين أهميته الكاملة فيما يتعلق بعلم الجمال والنظرية الأدبية . ولايوجد أي شيء يدل على أن كونديلاك أو روسّو قد وضعا أيديهم على فيكو. وجاء تأثير فيكو في ألمانيا في وقت متأخر أيضا: لقد طلب هرمان نسخة من كتاب « العلم الجديد » في عام ١٧٧٧، بعد أن كانت أفكاره كلها قد تشكلت . وقد حصل جوته على نسخة منه في نابولي عام ١٧٨٧ ، ولكن يبدو أنه لم يقرأها . ويشير هردر بغموض إلى فيكو في وقت متأخر في عامي ١٧٩٧ و ١٨٠٠ باعتباره « فليسوفا حساسا جدا إزاء الإنسانية »[١٤]. ولاتوجد حجة أو برهان يمكن طرحه يدل على أن فيكو كان مفهوما في الخارج في قرنه ؛ فأسلوبه صعب وفاسد ، وخطته غامضة ، والجو الشامل للقرن السابع عشر بما فيه معرفة واسعة عتيقة كانت تحول دون فهمه .

وأوجه التشابه التي يمكن أن توجد بين تعاليم فيكو وتعاليم عديد من معاصريه يجب تفسيرها من خلال الأسلاف المشتركين والموقف المشترك . ولايوجد أحد أعاد تقديم الأنموذج الفريد لفكره ، لكن الأفكار الفردية التي تبدو ذات طابع مميز لفيكو كانت معروفة تماما من ذي قبل ، والتمييز بين شعر الفن وشعر الطبيعة يرجع إلى عصر النهضة . لقد تطور على نحو كامل - على سبيل المثال - عند

(١٣) انظر : م . هـ . فنش : « صاحبا النزعة الكولردجية دكتور براتي وفيكو » ، « مودرن فيلولوجي » ، العدد ٤١ (١٩٤٣ - ١٩٤٤) ص ١١١ - ١٢٢ .

(١٤) التفاصيل عند كروتشة كما سبق التنويه بها . وإشارات هردر واردة في « الأعمال » بإشراف سوفان ، المجلد ١٨ ، ص ٢٤٦ ؛ المجلد ٣٠ ص ٢٧٦ .

فرنسيسكو باتريزى فى كتابه « عِقْد من الجدال » (١٥٨٦). ولقد تناوله بوتنام وصمويل دانيال،وجرى جدال مستمر حوله فى القرن السابع عشر . وكتاب فونتنل « بحث فى الشعر بصفة عامة » هو مقابل دقيق لخطاطية فيكو مع تقييم مضاد . ولقد رصد نهاية عصر «الصور الخرافية والمادية» ونهاية الإلهام الألمعية ، وكان يأمل فى شعر مستقبلى من إنتاج العقل [١٥] . وتصور فيكو لهوميروس الذى يفكّك شخصيته بالكامل ليس له مثيل فى أى مكان آخر؛ بالإضافة إلى ذلك فإنّ فكرة هوميروس كشاعر بدائى لها مصادرها فى القديم ، وكانت شائعة بقدر كاف فى ذلك الوقت بالنسبة للإنجليز ، من أمثال ريتشارد بنتلى وهنرى فلتون . فلقد أشاروا فى عام ١٧١٣ إلى « الأغنيات المفككة » عند هوميروس و « خيوط الأغنيات الشعرية » عنده [١٦]. وتأثير فيكو على علم الجمال والنقد الأدبى فى القرن الثامن عشر لم يكن له وجود .

يجب وصف النقد الإيطالى فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر بأنّه مشتق - إلى حد كبير - على نحو ليس كثيرا من تراثه ، بل من النقد الفرنسى والإنجليزى فى العصر. وعندما يحرر النقد نفسه من معتقدات جرافيا ، فإنه لايفعل هذا إلا لكى يستوعب أفكار النزعة التجريبية الإنجليزية والنزعة الحّسية الفرنسية. وفى أواخر القرن بدأ الإحياء الألمانى لعلم الجمال الأفلاطونى الجديد على يد فمكلمان والفنان المصور رفائيل يسهم أيضا فى التأثير فى إيطاليا .

(١٥) فونتنل : الأعمال (باريس ، ١٧٩٠) المجلد الثانى ، ص ١٩٣ . والبحث نشر لأول مرة عام ١٧٥١ ، ولكن مفروض أنه كتب فى أواخر القرن السابع عشر ، فقد قُدم له بمقال طبع لأول مرة عام ١٦٧٨ .

(١٦) ريتشارد بنتلى : ملاحظات عن الحديث المتأخر عن التفكير الحر (لندن ، ١٧١٣) ص ١٨ - ١٩ ؛ هنرى فلتون : رسالة علمية عن قراءة الكلاسيكات (لندن ، ١٧١٣ ؛ الطبعة الثانية ١٧١٥) ص ٢٢ - ٢٣ .

وأبرز شاعرين فى النصف الثانى للقرن وهما بارينى والـفييرى ليست لهما إلا أهمية بسيطة من حيث هما ناقدان . لقد ألقى جـوسيبى بارينى محاضرات « مبادئ الفن الرفـيع » (١٧٧٣ - ١٧٧٥) ،وهو يردّد الأمور الشـائعة فى العـصر : الحسُّ الحَسَنَ والعـقل واللذة والذوق ودوافع الـشعـر وغـايتـه فى التـقـيـيم الأخلاقى، والنفع الاجتماعى ووسليـته التى تمسّ القارئ وتحرّكه . وواضح أن بارينى واحد من أوائل الإيطاليين الذين تخـلوا عن العقلانية، وأنه ينشـد مبدأ اللذة والانطبـاع الحسى ، وهـو يتحـدث عن العاطـفة المخلصـة . ولكن هذه الأمور لم تكن جـديدة إلاّ فى إيطاليا . ومن الـناحية الأسـاسية كـان بارينى لايزال مبـدعا أخلاقيـا ، وقد آمن « بالشعـور الطبيعى للناس؛ ذلك الشـعور المشترك عند الجميع ،وأنه غير خاضع لأى تغير » [١٧] .

وقد اقترح فيتلوريو الفييرى الكاتب التراجيدى العظيم آراءً عن دور الأدب لاتكاد تكون جديدة ، ومع هذا فهى مدهـشة بسبب نغمتها المتحـمسة وطربها النبوئى . وكتـابه « مبادئ الأدب » (١٧٨٨) هو حقا شعـر ديثرامب أو نقد ساخر (والإنسان لايكون متأكدا ، أى الأمرين يقصد) . وهو يفضل التوحيد القديم بين الحـرية وصنعة الأدب . ويقيم الفيـيرى تقابلا بين الأميـر الحاكم وبين الأديب ، وهو لايريد أى علاقات مهمـا تكن بينهما . وإن أى أدب للبلاط ،وأى تقبـل للحمايـة والرعاية، وأى تبـعية للسلطـة خيـانة ، أى « الإكليـركيين العلمانيين » على نحـو مانقول مع المفكر والأديب الفرنسى جـوليان بندا . لقد استعرض الفييرى تاريخ الأدب من وجهة النظر المفردة هذه : إنّ فرجيل وهوراس وتاسو وأريوستووراسين لهم جميعا نصراء يرعونهم ، ومن ثمّ كانوا فاسدين ؛

(١٧) النثر ؛ الجزء الأول ، ص ٢٥٠

ودانتى وحده (ونحن نفهم أن الفييرى معـه ضمنا أيضا) كان حرا حقا وعلى نحو شامل . وتمجيد الفييرى للعبقرية العاطفية والدافع الطبيعى يبدو أن به نغمات رومانسية ، ولكن من الناحيـة الفعلية تتواجد بقية العزّة الأرستـقراطية والتحفظ الإنسانى ، والترنيمة الأخيرة لزهو « الشعراء » وتعطش للشهرة الخالدة [١٨] .

والأكثر احترافاً فى فن الشعر والنقـد فى هذا العصر كانوا - إلى حد كبير - تقليديين، أو جـاء نقدهم تنويعات للنظريات التـجريبية الجـديدة . وهكذا نجد كتاب سـيزار بكاريا « بحث عن طبيعة الأسلـوب » (١٧٧٠) قائماً على نظرة تذهب إلى أن كل أفكارنا مستمدة من الإحساسات ، ولهذا فإن أفضل أسلوب هو الأسلوب الذى يثير أكـثر الإحساسات البـاعثة على اللذة [١٩] . إنه جدال لصالح أسلـوب عينى حسى حى ،وضـد التراث البـلاغى المجرد الموروث من عصـر النهضة . والتـيار العكسى نحو علم جـمال لما هو مثـالى قد بُعث من جديد مـؤخرا فى القرن إلى حـد كبـير على أيدى منّظرين للفنون الجـميلة من أمثال مـيليزيا الذى كان واقعا تحت تأثيـر فنكلمان ومنكس [٢٠] . وقد طرح أبيه جوسيبى سبالتى المعروف على نحـو بسيط فى دراسته الصغيرة « تجربة عن الجمـال » صورة من نظرية الجـمال المثـالى . ولكنه اعترف فى مـوضع ثانوى بالطابع الشـخـصـى والتـفرّد والفـردية [٢١] . ومـصطلح الطابع الشخـصى

(١٨) انظر التعليقات التحليلية فى كتاب « الفييرى » لبول سرفيين ، الجزء الرابع ، ص ١٥٢ وما بعدها .

(١٩) بكاريا : « بحث عن طبيعة الأسلوب » (ميلانو ، ١٧٧٠) ص ٢٧.

(٢٠) أنطوان رفائيل منكس (١٧٢٨ - ١٧٧٩) : فنان مصور ألمانى عمل فى روما ومدريد ، كان يعد أعظم رسامى عصره وهو العارض الأكبر للكلاسيكية الجديدة (المترجم) .

(٢١) سبالتى : تجربة ، ص ٢٣ .

والمعروف منذ شافتسبرى لقى تحبيذاً شديدا فى ألمانيا عند سولتز (والذى يبدو أنه التقطه من سبالتى) وهيرث وهيزيخ مايروجوته ، وأخيرا عند فريدريك شلجل وهارلت . وحتى بوزنكيت [٢٢] يسميه « الفكرة المحورية فى علم الجمال الحديث » [٢٣] . وإن كان فى حد ذاته لايبدو إلا مصطلحا جديدا للمشكلة الرئيسية ، ألا وهى مشكلة المحاكاة .

والصراع نفسه بين الكلاسيكية القديمة والتجريبية الجديدة يمكن تصويره فى النقد التطبيقى فى العصر . وتعكس المعضلات الأدبية، كما فى كل مكان آخر ظهور ذوق جديد . وقد انتقد سامزيو بتينللى فى كتابه « الرسالة الفرجيلية » (١٧٥٧) دانتى استنادا إلى ذوق فولتير وحججه العامة . (فالكوميديا الإلهية) لدانتى هى قصيدة « بدون حدث ، هَرَج ومرج » مليئة بالذوق الفاسد ، مع وجود فقرات جميلة قليلة [٢٤] . وأبطاله هم فرجيل وبترارك وراسين . وكان على أدب حديث جديد أن ينزع متحرِّرا مما اعتبره بتينللى يد الماضى الميتة . وكتاب جاسبارو جوزى [٢٥] « دفاع عن دانتى » (١٧٥٨) يكرر الحجج الدالة على جلال دانتى و « متحف صوره » ، ويحاول أن يجد وحدة القصيدة فى شخص الشاعر : فإذا كانت « الكوميديا الإلهية » تُسمّى

(٢٢) برنارد بوزنكيت (١٨٤٨ - ١٩٢٣) فيلسوف بريطانى مؤمن بالهيجلية الجديدة له كتاب شهير فى الدراسات الجمالية هو « تاريخ علم الجمال » (المترجم) .

(٢٣) بوزانكيت : تاريخ علم الجمال ، ص ٢٧٢

(٢٤) رسائل فرجيلية ، ص ١٢

(٢٥) جاسبارو جوزى (١٧١٣ - ١٨٧٦) كاتب وناقد إيطالى عرف بالأسلوب البليغ والحكم الصائب والذوق الحسن (المترجم) .

الكوميديا الدانتية » فإن الوعى الكلاسيكى الجديد عند جوزى يكون قد أشبع » [٢٦] . إن كتاب « دفاع عن دانتى » ليس وثيقة ثورية : يبدو أنه تشخيص لما كتبه بوب « مقال عن النقد » ،وقد ظهر فى ترجمة إيطالية على شكل ملحق .

ولايوجد سوى ناقدين اثنين فقط يقفان كشخصيتين حقيقيتين ومبتكرتين : ملشيورى سيزاروتى وجويسبى بارتى . لقد أطلقوا على سيزاروتى (١٧٣٠ - ١٨٠٨) اسم هردر الإيطالى ، ولأول وهلة يلوح أن وضعه ليس مختلفا . لقد ترجم سيزاروتى - أو بالأحرى - أعد أشعار أوسيان فى نظم غير مقفى ،وقد وجد مرة أخرى فى الفترة الحديثة معجبين متحمسين [٢٧] . وتُظهر رسالة كتبها سيزاروتى إلى ماكفرسون تفضيله « لشعر الطبيعة والشعور » على « شعر التأمل والعقل » [٢٨] . والملاحظات الواردة عن أوسيان تثنى عليه كعبقرية ذات طبيعة متوحشة ، وتقتبس ماقاله فيكو : « الرجال الخشنون والعاطفيون يتفردون، ويتحدثون بالمشاعر » . وقد اعتبر هذا أكبر صفة جوهرية للغة الشاعرية [٢٩] . وسيزاروتى يشبه هردر ، فهو على وعى - بالفعل - بالاختلافات القائمة على الذوق القومى ، والحاجة إلى تاريخ فلسفى للأدب .

(٢٦) جوزى : « دفاع عن دانتى » ص ٢٦ .

(٢٧) وخاصة عند بينّى : ماقبل الرومانسية الإيطالية .

(٢٨) رسالة إلى ماكفرسون (١٧٦٣) فى « مختارات » ، الجزء الثانى ، ص ٣٥٢ .

(٢٩) المصدر السابق ، الجزء الثانى ، ص ١٢٥ ملاحظة على البيت ١٨٤ من المقطع الثالث .

ولكن من الناحية الفعلية لايقارن سيزاروتى بهردر سواءفى اتساع المجال أو فى الإنجاز أو فى المكانة التاريخية . ورغم أن ترجمته لأوسيان تظهر حساسية جديدة فإنه لم ينقطع إطلاقا عن مفاهيم الشعر الأساسية فى القرن الثامن عشر . لقد ظل رجل عصر التنوير، وهو يتشابه فى النظرة مع الأسكتلنديين والإنجليز الذين مهدوا الطريق لهردر : بليـر ، برسى ، وورتن . وهو لم يكن يؤمن بالنزعة البدائية بشكل كبير مثل بلير فى مدحه لأوسيان . وحتى ذوق أوسيان هو ذوق الإنسان المتحضر المهذب والرقيق، والذى ابتهج سيزاروتى أن يجده وسط الهمجية . ورغم أن لسيزاروتى هواجسه عن الأصالة الكاملة تجاه رؤية ماكفرسون ،فإنّه يفضّل أوسيان على هوميروس ،ويؤكد أن هوميروس أدنى فى المرتبة من أوسيان فى الإنسانية [٣٠] . والإعداد الذى قام به سيزاروتى للإلياذة « موت هكتور » (١٨٧٩ - ١٧٩٤) هو إعداد عقلانى وأخلاقى تماما . وهلين تُبدى الندم على خيانتها لمينلاوس ، ويُعَاقَب هكتور بسبب تهرّبه لمرأى آلام أخيه باريس . لقد كان سيزاروتى ناقدا حديثا ضد اليونانيين فيه شيء من عنف ، بل وحتى فيه شيء من ضغينة . وبالرغم من - أو ربما بسبب - أنه كان أستاذا لليونانية وحاضر بتوسع عن الأدب ، فإنّه قال إن لوسيان هو المؤلف الوحيد الجدير بالترجمة على نحو متسع ، ولم يكن لديه إلا احتقار للفلسفة اليونانية [٣١] .

(٣٠) المصدر السابق ، ص ٢٤٥ ، ٢٥٥ ، ٢٧٥، وبالنسبة للأمثلة من التعليق على هوميروس انظر بيثى ، ص ٢١٨ من الملاحظات .

(٣١) بيثى ، ص ٢٠٩ سيزاروتى العظيم ص ٣٦ بما بعدها مدح لأوسيان وارد فى « المختارات » الجزء الثانى ، ص ٣٠٤ والاستخفاف بأرسطو و« العبادة الغبية » للقدماء فى « التأمل فى لذة التراجيديا » (١٧٦٢) فى المختارات ، الجزء الأول ، ص ٢٤٠ ، ص ٢٤٧ .

لم يكن سيزاروتي من المؤمنين بالنزعة البدائية ، ولم يكن لديه أى شعور بالشعر الشعبى ؛ لكنه أعجب وأحب الشعر المليئ بالشجن ، الشعر العاطفى الشديد . وبدا له أن متاستاسيو [٣٢] هو أعظم الشعراء ، وهو فى أخريات حياته تأثر بشدة - وإن يكن قد اضطرب بعمق - بكتاب فوسكولو « بستان يعقوب » [٣٣] ودانتى مشوش ، والتراجيديا الإنجليزية غير منتظمة ودموية ؛ [٣٤] ولايوجد تناقض بين ترجمته لثلاث تراجيديات لفوليتر وأوسيان وأعجابه بمتاستاسيو ، فكلهم مثيرون للشجن .

وسيزاروتّى فى نظرياته الأدبية لم يكن بالمثل غير عادى إلاّ فى السياق الإيطالى . وإلى حد كبير أخذ بآراء جرافينا ، وقد أثنى عليه ثناء حارا وكثيرا [٣٥] . إنه يرفض رأى فيكو فى هوميروس مدركا أن الشعر البدائى عند فيكو هو « الحديث الطبيعى للناس » . وهوميروس فى نظره ليس ذلك الذى فى نظر الأساتذة القدماء والمحدثين على الإطلاق [٣٦] . وبالمثل هو فى أخريات حياته يتجادل ضد نظريات فولف عن الأصول الهوميروسية .

(٣٢) بيترو متاستاسيو (١٦٩٨ - ١٨٧٢) : شاعر وكاتب ميلودرامى إيطالى ، أصبح شاعر البلاط فى عام ١٧٣٠، وقد ظهرت ٤٠ طبعة من أعماله إبّان حياته . (المترجم) .

(٣٣) عن متاستاسيو : المختارات الجزء الثانى ، ص ٢٧٣ ، ٢٨٣ وعن أورتيس : مجموعة الرسائل الشخصية (فلورنسا ، ١٨١١) الجزء الثالث ص ٣٥٩ - ٣٦٠ .

(٣٤) المختارات الجزء ٣٧ ، ص ٩-٢٠ .

(٣٥) من ذلك المختارات ، الجزء الأول ، ص ٢٤٨ .

(٣٦) « التأملات التاريخية - النقدية الأولية للإلياذة » فى المختارات ، الجزء السادس ، ص ٢٨ .

ولسيزاروتى مقال دقيق عن التراجيديا هو « تأملات فى لذة التراجيديا » (١٧٦٢) ،وفيه ينتقد دوبو وهيوم وكذلك أرسطو . وهو يقول إن التراجيديا تتسبّب فى انفعال حقيقى ووهم كامل متقطع . وإذا كنّا نعرف أن الحوادث غير حقيقية ،فإنّ هذا لايستطيع إلاّ أن يقلل من شعورنا بالرعب والألم ، لكنه لايغيرها إلى البهجة . والتأثير الحسن للتراجيديا لا يأتى إلا من نزعتها الأخلاقية ومن حبكتها . ونحن ننشدها، لأنّها « مرآة مخاطرنا » [٣٧] . ولقد ظل سيزاروتى غير مرتاح للنقاش السيكولوجى الدائر الذى يتجاهل حبكة التراجيديا ، وتجادل حول مبدأ اللذة - الألم ، ورغم أنه يندد - بعنف - بالتطهير وكتاب « الشعر » لأرسطو ، فإنه أرسطى على نحو أكثر مما يعرف .

ولدى سيزاروتى مزايا أخرى : فكتابه « تجربة فلسفة اللغة » (١٧٨٥) يعطى تفسيرا متحرّراً للتغّير اللغوى، وهذا أمر مطلوب بشدة فى إيطاليا التى كانت لاتزال تهتم بالمحاكاة الدقيقة فى ذاتها . ويصوغ سيزاروتى فى كتابه « تجربة فلسفة التذوق » (١٧٨٥) على نحو مؤثر متطلبات الذوق السليم : « أذن متناغمة ،وخيال فذ، وقلب مستعد للاستجابة برعشة كبيرة لأصغر ترددات المؤلف ،وسرعة فى التقاط علامات خفية وومضات مفلاتة من التعبير » يريد أن يراها كلها مرتبطة بالنظام والمعرفة و « روح فائقة عن التحاملات المتعسّفة التعسة للعصر وللأمة وللمدرسة » [٣٨] . وهناك قيمة أيضا فى الكتاب الذى نشر بعد وفاته « تجربة الجميل » (١٨٠٩)، الذى يُظْهر فى تصنيفاته المدرسية الذوق

(٣٧) المختارات ، الجزء الأول ، ص ٢٧٣ .

(٣٨) المصدر السابق ، ص ٢٠٤ .

الجـديد بالنسبة للجليل والمرعب . وهـو يُعِـدُّ ديموستينز [٣٩] وتاستيس [٤٠] وبوسويه وأوسيان أمثلة على مـاهو مثير للشجن [٤١] . وهى قائمة متنافرة فى عقولنا ، لكنها متجانسة مع النزعةالانتقائية العاطفية فى العصر .

وعلى الرغم من أن مميزات سيزاروتى فى تاريخ للنقد الإيطالى هى مميزات رائعة إلا أنه لايمكن أن يعد ضمن العظام فى داخل السياق الأوربى العام . فهو لم يكن مبـتدعا أصـيلا أو صاحب نزعـة تركيـبية ، بل هـو رجـل التـوفيق والطريق الوسط ، ومـثل هؤلاء القـوم - مهـما تكن درجـة حـساسـيتـهم - لايذكرهم الإنسان على الإطلاق لفترة طويلة .

والناقـد الإيطالى فى أواخر القـرن الثامن عـشر المعـروف حتى اليـوم فى العالم المتـحدث بالإنجليـزية هو جويسيـبى باريتى (١٧١٩ - ١٧٨٩) . وإنّ ارتباطه الطويل واللصيق بدكتور جونسون وتأليـفاته العديدة المفيدة لدراسة اللغة والأدب الإيطاليين (قـواميس ومخـتارات) تجعل اسـمه مألوفـا للدراسين فى القرن الثامن عشر . لكن قلّة هى التى تدرك أن باريتى قد نال أو استعاد كسب شهرة إيطالية كبيرة بفضل مـجلته الدورية « لافرستا ليتريريا » ،(وتعنى « السوط الأدبى » ، ١٧٦٣ - ١٧٦٥) وهو يحظى اليـوم بالثناء باعتـباره « نـاقدا » ، باعتبـاره ناقد العبقرية ، كـما أنه يحظى من جديد بالنشر وإعـادة طبع أعماله وتجميع مـختاراته، وتجرى مناقشـته باستفاضـة . وممّا لاشك فيه أن باريتى فى

(٣٩) ديموستينز (٣٨٤ ق . م. - ٣٢٢ ق.م.) : خطيب وسياسى من أثينا ويعد أعظم خطباء اليونان . (المترجم) .

(٤٠) تاسيتس - حوالى ٥٦ م - حوالى ١٢٠ م) خطيب وسياسى ومؤرخ رومانى . (المترجم) .

(٤١) المصدر السابق ، ص ٢٦٣

سياقه الإيطالى له مزايا تاريخية رائعة . لقد هاجم - بمهارة ساخرة وحمية أخلاقية - الموضوعات الأدبية والشعرية السائدة فى العصر - الشعر الرعوى فى منطقة أركاديا باليونان ومراسمه السيئة والنثر المدرسى الطنان بدءا من محاكاة بوكاشيو والتعليم الجامد المتحذلق عن الأكاديميين والجزويت والتفسّخ الأدبى الإيطالى . ومعاييره - وإن ندرت صياغتها نظريا - « هى تلك المعايير الخاصة بالحياة » والحس المشترك والنفع والبساطة والصدق والأخلاق الطيبة . وباريتى - فى أفضل حالاته - كان كاتبا ذا قوة وحدّة : فهو لديه شعور الصحفى المحبوب بالنسبة لما هو هام ومفيد ؛ ولديه موهبة متعلقة بالفن الخيالى البشع مفعمة بالحيوية وبلغة حماسية . لقد أبدع على غرار الدوريات الإنجليزية التى أنموذجها مجلة « سبكتيتور » متحدثا خياليا هو الجندى الخشن أريستاركو سكانابيو ،وقد استطاع من خلال قناعه أن يجعل عقله يتحدث بحرية وصراحة . ومناهجه هى مناهج الاستجابة الدائمة للحس المشترك والوضوح والبساطة . وهو يتناول قطعة من الشعر التقليدى ،ويخضعها للتساؤل : كيف تكون السنة القديمة المنقضية « ذات شعر أبيض فى ديسمبر بافتراض أن الدنيا تمطر ثلجا ،بينما فى يناير نكون فى طفولتنا بالرغم من أن الثلج لايزال يتساقط ؟» [٤٢] وماذا بشأن كل هذه الجلبة عن « الورود الضاحكة للشفاه الحلوة »،« والسهام فى جعبة كيوبيد » إلخ ؟ [٤٣] وكيف يتأتى لبطل مسرحية « حانوت المقهى » لجولدونى - رغم أنه خادم بسيط - أن يظهر ثقافة طيبة

(٤٢) مجلة « السوط الأدبى » العدد الأول ، ص ٢٥٨ .

(٤٣) المصدر السابق ، العدد الثانى ، ص ٩٢ .

ويتحدث بأخلاقيات عالية وينغمس فى تلميحات داعرة فى الوقت نفسه ؟ (٤٤)
ماذا يمكن أن يقول الإنسان عن مسرحية « باملا » لجولدونى ،حيث الفلاح المتواضع والد الفتاة يكون نبيلا أسكتلنديا ،وتشرب السيدات الإنجليزيات الشراب المسكر فى الشاى الذى يتناوله ؟ (٤٥) كل هذا لغو ؛ فلا شأن له بالحياة الحقيقية .
وحتى دانتى رغم إعجابه به فى بعض جوانبه « لايمكن قراءته سريعا وبلذة » ؛ إنه يتطلب « جرعة طيبة من العزْم والصبر » حتى يمكن رؤية الناقد فيه (٤٦) . ولدى بترارك أفكار أفلاطونية مزيفة عن الحب، وهو أيضا يحتاج إلى أن يُدْرس حتى يمكن فهمه (٤٧) . وبوكاشيو لا أخلاقى « قذر » ،ويجانب هذا هو الذى دشن اللغة الإيطالية المصطبغة بصبغة لاتينية فاسدة ، وأراد باريتى أن يحل محلها لغة حية (٤٨) . وقد أعاد باريتى اكتشاف السيرة الذاتية لسلينى ،وكان واحدا من أوائل من أثنى على « أسلوبه » الأكثر حيوية ،وعلى فنه التصويرى المرئى (٤٩) .
وهكذا تنتمى مجلة « السوط الأدبى » إلى حركة التنوير التى تبشر « بأشياء » بدل أن تبشر « بكلمات » . ورغم أن نظرة باريتى الاجتماعية والسياسية كانت محافظة ومعادية تماما للفلسفة الفرنسية – معادية لفوليتر وروسو – فإنه آمن بالنفع وبالإنسان العام ونزعة واقعية يصعب أن تفرّق بين الفن والحياة . وكل

(٤٤) المصدر السابق ، العدد الأول ، ص ٣٦٩ ومابعدها .

(٤٥) المصدر السابق ، ص الثانى ، ٤٠ – ٤١ .

(٤٦) المصدر السابق ، ص ١١٦ .

(٤٧) المصدر السابق ، ص ٣٢ .

(٤٨) المصدر السابق ، العدد الأول ، ص ١٩٢، ص ٣٤٢؛ والعدد الثانى ، ص ٢٦٠ .

(٤٩) المصدر السابق ، العدد الأول ، ص ٢٠٣ – ٢٠٤ .

هذا كان شيئا هاما جدا فى إيطاليا فى عصره ، لكن يصعب أن نرى عظمة باريتى من حيث هو ناقد فى سياق أوربى عام . إن مايقوله عن المسائل النظرية كان بسيطا وشائعا فى ذلك الوقت : الشعر يجب أن نستلْهمه، وأن نستشعره بأصالة ، والناقد يجب أن يكون لديه بعض الشعور الشعرى هو نفسه ؛ والشعر « يقول أشياء طبيعية .وجميلة وأشياء عظيمة عديدة ببساطة وبحمية وبحماسة » (٥٠) . وهو عندما يتجاوز هذه التصريحات نجده يستمده من دكتور جونسون ،بل ينسخه تماما : وهكذا نقل الاعتراضات الخاصة إلى الشعر الرعوى من جونسون ،ووقف بمصطلحاته بالضبط ضد الوهم المسرحى الحرْفى ووحدتىْ المكان والزمان (٥١) . ولقد تتبّع « تصدير » جونسون لأعمال شكسبير متابعة دقيقة ؛حتى إن المطالب التى طرحها من أجل « مقالات عن شكسبير » (١٧٧٧) وهى فطنة ودالة كعمل من أعمال العبقرية يبدو أن هناك مبالغة فيها (٥٢) . لقد جاء الكتاب متأخرا جدا بعد جونسون ولسّنج وحتى هردر ، فلا يضيف أى شىء جديد إلى الحجج الموجهة ضد النسق الفرنسى .

ولايستطيع الإنسان أن يقول أيضا إن النقد التطبيقى عند باريتى هو بصفة خاصة محدد تماما ، وجرت البرهنة عليه بالكامل .وواقعيته الفطرية ونزعته الأخلاقية واضحتان بما فيه الكفاية ؛ غير أنه جنبا إلى جنب مع هذا يوجد إعجابه بأريستو، الذى يعده شاعر إيطاليا ، وإعجابه ببرنى وكل التراث الخاص

(٥٠) المصدر السابق ، ص ٢٤٧ .

(٥١) عُرض هذا بشكل مقنع فى البرتينا بفالاً « النقد الأدبى » ص ٦٩ ومابعدها .

(٥٢) أثنى فوبينى ويينّى على باريتى بما يجاوز مزاياه ، فوبينى : « تكوين باريتى ، ص ١٤٥ .

بالهزليات الماجنة الشاملة وبأكبر تنافر بالنسبة لمتاستاسيو [٥٣] . ويحظى متاستاسيو بالثناء بسبب « وضوح فكره وإحكامه » ، وبسبب تصويره « للمشاعر الدقيقة التي يصعب ، حتى على جون لوك وأديسون أن يعبرا عنها نثرا » [٥٤] . ولاعجب أن يمتدح باريتى أيضا عدداً كبيراً من الشعراء الصغار والمتشاعرين فى العصر ، ولم ير ما هو جديد وعظيم عنـد جولدونى؛ لأنه يكره نزعته الشكية ونزعته الأخلاقية .

وباريتى فى ثنايا حياته ورحلاته العديدة وإقامتين طويلتين فى إنجلترا (١٧٥١ - ١٧٦٠ ، ١٧٦٦ - ١٨٧٩) كان صاحب نزعة عالمية فى القرن الثامن عشر . كان رجل الاهتمامات المتسعة بالآداب الأخرى غير الإيطالية . ومن أوائل كتبه ترجمته لكورنى (١٧٤٩) الذى واصل الإعجاب به باعتباره أعظم كتاب التراجيديا الفرنسيين فهو « شاعر الرجال »، بينما استهجن راسين باعتباره « شاعر السيدات » [٥٥] . وهناك عملان من منشوراته : العمل المكتوب بالإنجليزى « رسالة علمية عن الشعر الإيطالى » (١٧٥٣)، والعمل المكتوب بالفرنسية « مقال عن شكسبير » (١٧٧٧) يثيران معضلات موجهة ضد فولتير . ففى العمل الأول يدافع باريتى باعتدال نوعا ما عن دانتى وتاسو ضد ماكتبه فولتير فى « مقال عن الشعر الملحمى » مظهرا أن فولتير عرف قليلا من الإيطالية، ولم يكن على حق فى الحكم على رفاق باريتى . وفى الكتيب

(٥٣) « المقدمة » بإشراف بيشيوتى ، ص ١١٥ .

(٥٤) مجلة « السوط الأدبى » العدد الأول ، ص ٦٠ ، ص ٦٤ .

(٥٥) المقدمة ، ص ٥٢ .

الثانى يهاجم فولتير بسبب حكمه على شكسبير . وقد أظهر من جديد أن فولتير لايعرف الكثير من الإنجليزية ،وأنه ترجم ترجمة خاطئة وسيئة ، وأن رأيه لاقيمة له . ولقد برهن - وهو مستريح البال - على مافى فولتير من « غطرسة وحقد ووحشية وغباء » ،ولكنه يعترف فى موضع آخر بأنه (بعد جونسون) « هو أعظم كاتب فى القرن » [٥٦] . وكان صبره قليلا بالنسبة لروسو : فروايته « إميل » تبدو له مجرد شقشقة [٥٧] . لكنه يعرف أنّ فرنسيته وأدبه الفرنسى هما فى حدود عصره بجانب كراهيته « للروح الفلسفية » .

ولقد عرف باريتى أيضا شيئا عن الأدب الفرنسى، وأدرج وصفا من أوصافه الأولى لهذا الأدب بالإنجليزية . وقد وصف كالدرون ولوب دى ييجا على نحو متعاطف ،وإن كان بتحفظات كلاسيكية جديدة عديدة [٥٨] . وهناك مؤلفون إنجليز عديدون بما فى ذلك شكسبير وملتون ودريدن وبوب وأديسون كانوا مألوفين له .وتصوره لشكسبير واضح أنه هو تصور جونسون، ويحظى شكسبير بالثناء لمعرفته العميقة بالطبيعة الإنسانية وشخوصه التى هى ليست أفرادا بل أنواعا ، ومايلقاه من استجابة شعبية [٥٩] . غير أنّ باريتى لايقول

(٥٦) المصدر السابق ، ص ٢٦٥ .

(٥٧) مجلة « السوط الأدبى » العدد الأول ، ص ٣٣٢ مابعدها :

(٥٨) « رحلة من لندن إلى جنوة عبر انجلترا و البرتغال وأسبانيا » (الطبعة الثالثة ، لندن ، ١٧٧٠) الجزء الثالث ، خاصة ص ١٨ ، ٢٦ (الخطاب ٥٧) ؛ تولوندر (لندن ، ١٧٨٦) ص ١٦٥ ومابعدها .

(٥٩) مقدمة ، ص ٢١٨ ، ص ٢٢٥ .

إلاّ القليل عن الآخرين ،حتى عـن دكتور جونسون المحبـوب والمحترم ،والذى يقـتبس منه فى مـجلة « السوط الأدبـى » .وهو يقدم على نحـو متـخفّ ديوجين ماسـيتجوفـورد على أنه أستاذ أريستـاركو [٦٠] . والكثيـر فى عمل باريتى فى إنجلتـرا كان مكرسـا لعـرض ووصف الأدب الإيطالى » (١٧٥٣) ومن أجله ترجم فقرات من مارينو ودانتى ، وكتب « تاريخ اللسان الإيطالى » (١٧٥٧) وغيرها من الأعمال، لكن وجهـة نظره لم تكن النزعة العالمية فى القرن الثامن عشر : فـهو بالأحرى يفكر فى إطار أليف لجولد سـميث وهردر عن الأنساق القومية للأدب والذوق ،والتى هى مختلـفة : « لما كانت هناك أمتان فى العالم كل منهما تتكلم لغتها الخاصة ،فإنه يسـتحيل أن نجد ذوقا مشتركا فى الاثنين » [٦١] . وهو قانع بهذا التنوع، ويبتهج به، ويشرح صعوبات الترجمة وإنحرافات المعانى بين اللغـات التى يعرفهـا . وكل هذا - بالطبع - لم يمنعـه من تعنيف فولتـير لتمـسكه بذوقه الفرنـسى الخاص ؛لأنه كـان وطنيا إيطاليا ممتـازا بعد كل شىء وأنه معجب بشكسبير فحسب .

وباريتى الذى لايزال غير مـتأثر بالنزعة البدائية وحب الشعـر الشعبى يقدم لنا مرحلة متوسطة على الطريق إلى القومية الأدبيـة ومركبّها المفترض فى تصور أدب عالمى متنوّع ،كما كان متحققا- آنذاك- فى ألمانيا على يد هردر. وبجـانب

(٦٠) مـجلة « السـوط الأدبى » العـدد الأول ، ص ٨٩ ، ص ٢١٢ ، ص ٢٤٦ - ٢٤٨ ؛ العـدد الثـانى ؛ ص ٢٠٠ وتقتبس ديوجين ماسـتيوفورد جونسون ؛« السوط الأدبى » العدد الأول ص ١٢ - ١٤ ، ص ٩٣ ، ويلقى رسلاس الثناء فى « مختارات الأدب الأسرى » (بارى ، ١٩١٢) ص ١٤٢ - ١٤٣.

(٦١) مقدمة ، ص ٢٥٤ .

هذا فإنه يمثل فى إيطاليا التحول نفسه نحو الواقعية والحسّ المشترك اللذين يمثلهما جونسون فى إنجلترا . لكنه أدنى بكثير من جونسون فى المدى والثقافة والمعرفة النظرية . وسوف يظل مُهمًّا بالأحرى كشخصية وكصاحب مزاج ، وكمجادل محبوب مقروء ، وهو يسلّى حتى وهو ينغمر فى طفرات لفظية فجة ومساوئ حقودة .

المصادر والمراجع

. . * . .

There is no general treatment of the later eighteenth century in Italian criticism. Mario Fubini, Dal Muratori Baretti (Bari, 1946) and Walter Binni, Preromanticsmo italiano (Naples, 1947) contain distinguished essys. Benedetto Croce, " Estetici italiani della seconda metà del settecento, " in Problemi di estetica (Bari, 1908, 4 th ed. 19491) . pp. 383 - 401, discusses minor Figunes .

The first half of the Century has been studied much more thoroughly. Giuseppe Toffanin, L'eredità del Rinaselmento In Arcadia (Bologna, 1923) and J. G. Robertson, Studies in the Genesis of Romantic Theory in the Eighteenth Century (Cambridge, 1923) discuss the critics from opposite points of view, Robertson's attempt to interpret them as Forerunners of romanticism seems to me completely mistaken.

Gravina is quoted from Prose,ed. P. Emiliani-Guidici, Florence, 1857. Croce's essay "L'estetica del Gravin" in Problemi di estetica (1949), pp. 363-72,seems to reach the right conclusion. On Calepio's influence, besides Robertson, see Croce, "L'efficacia dell'estetica italland sulle origini dell' estetica tedesca," in Problemi di estetica (1949), pp. 373-82; and Hugh Quigley, Italy and the Rise of a New School of Criticism in the Eighteenth Century, Perth, 1921.

There is a huge literature on Vico. The most convenient edition is La sclenza nuova seconda, ed. F. Nicolini, 2 vols. Bari, 1942; Eng. trans. T. G. Bergin and M. H. Fisch, Ithaca N. Y., 1948. See also F. Nicolini's commentry, Commento storico alla seconda Scienza nuova, 2 vols, Rove, 1949-50. The pioneer book is B. Croce, La flosofa ai G. Vico, Bari, 1910; 4th

ed. 1947; Eng. trans. R. G. Collingwood, London' 1913. Cf. Croce's comment on Vico's Dante criticism in La Poesia di Dante (6th ed. Bari, 1948), pp. 16S ff.' and "Il Vico e la critica omerica," in Saggio sulla Hegel (4th ed. Bari, 1948), pp. 263-76. Special works on criticism : A. Sorrention, La poetica e la retorica di G. B, Vico." Croce's interpretation is attacked most elaborately by Franco Amerio, Introduzione allo studio di G. B. Vico, Torino, 1947.

Vico's fame is best studied with Croce's Bibliografia vichiona, accresciuta e rielaborata da F. Nicolini, 2 vols. Naples, 1947. A sketch by M. H. Fisch in T. G. Bergin's translation of Vico's Autobiography (Ithaca, N. Y., 1944) is somewhat vitiated by exaggerated claims for Vico's In Auence. See my review in PQ, 24 (1945), 166-8.

Parini's writings are in Prose, ed. E. Bellorini, 2 vols. Bari, 1913-150 On Parini : Raffaele Spongano, La poetica del sensismo e la poesia del Parini, Messina, 1934. See Fubini, Dal Muralori al Baretti, pp. 125 ff.

Alfieri's Del princiop e delle lettere in quoted from ed. Luigi Russo, Florence, 1943. There is largely ironical comment in Paul Sirvien V. Atheri (Paris, 1942). 4, 158 ff.

Beccaria P: Ricerche inlorno alla nalura dello stile, Milan, 1770.

Spalletti : Saggio sopra la Bellezza, ed. G. Natali Florence, 1933. On Spalletti: Croce, Problemi di esletica (1949), pp. 394 ff.; and , for a different interpretation of the text, A. Caracciolo, "Il saggio sopra la Bellezza dello Spalletti," in Scritti di estetica, Brescia, 1949.

Bettinelli: Lettere virgiliane, ed. V.E. Alfieri, Bari, 1930. On Bettinelli: Fubini, "Introduzione alla lettura delle 'virgiliane,'" in Dal Muratori al Baretti, pp. 133 ff.

Gasparo Gozzi: "Difesa di Dante," in letterati memorialisti e viaggiatori del settecento, ed. E. Bonora, Milan, 1951.

Cesarotti: available in Opere scelte, ed. G. Ortolani, 2 vols. Florence, 1945. When this fails, there is Opere, 40 vols. Pisa and Florence, 1800-13. On Cesarotti: V. Alemanni, Un filosofo delle lettere, Torino, 1894; Binni, Preromanticismo italiano; G. Marzot, Il gran Cesarotti, Florence, 1949.

Baretti: La frusta letteraria (2 vols. Bari, 1932) and Prefazioni e Polemiche (Bari, 1911), both ed. LuigiPiccioni, are easily accessible in the Scrittori d'Italia series. Among the literature: Albertina Devalle, La critica letteraria nel' 700 : Giuseppe Baretti (Milan, 1932) and Giuseppe I. Lopriore, G. Baretti nella sua frusta (Pisa, 1940) are useful. These essays present very different points of view: Croce, "G. Baretti," in problemi di estetica (1949), pp. 440-5; G. A. Borgese, "Una fama ambigua," in La vita e ill libro, 3d ser. Torino, 1913; Fubini, "G. Baretti scrittore e critico," in Dal Muratori al Baretti, pp. 145-76; F. Flora, in Storia della letteratura italiana, 2, Pt. 2 (Florence, 1947), 966-72; Binni, "La frusta letteraria e il Baretti," in Preromanticismo itallano, pp. 114-48.

(٨)

لستج وأسلافه

يختلف تطور النقد الأدبى والنظرية فى ألمانيا فى عدة جوانب عن غيرها من الأفكار الغربية الأخرى . لقد ولّى تراث ممتد خاص بفن الشعر فى عصر النهضة وعصر الزخرفة الغربية (الباروك) فى أوائل القرن الثامن عشر[١] ، ولقد أسس جوهان كريستوف جوتشد (١٧٠٠ - ١٧٦٦) ، الشخصية الأدبية البارزة القائدة فى سنوات ١٧٣٠ و ١٧٤٠ ، صورة محلية مملة ومتخلفة من الكلاسيكية الجديدة الفرنسية بكتابه «نقد فن الشعر» (١٧٣٠) . والأدب الألمانى الأقدم قد أصبح إما مجهولا أو مهملا باعتباره عتيقا عفّى عليه الزمن . ولايوجد كيان من النصوص الشعرية طُرح كقانون ، كما هى الحال فى فرنسا أو طولب بالاعتراف به كشىء لا سبيل إلي تجاهله كما فعل شكسبير فى إنجلترا . ومن ثم فإنّ النظرية الشعرية ظلت ممارسة أكاديمية مجرّدة . وكان لسّنج اول ناقد ألمانى له مكانة مرموقة ، بل تركزّت أهميته أساسا فى مستوى النظرية .

والعزلة النسبية للنقاد الألمان عن الأدب العينى الملموس سارت شوطا طويلا حتى يمكن إدراج انشغالهم المكثف بعلم الجمال العام . وإن نظرية فى الأدب كان عليها أن تحمل ازدهارا جديدا للشعر . والمصدر الرئيسى للإلهام هو فلسفة ليبنتز ، وجاءت الصورة الباهتة من هذه الفلسفة على يد الفيلسوف كريستيان فولف[٢] ، وقد هيمنت على الجامعات الألمانية ، وقد حصّنتهم تحصينا منيعا ضد تطرفات العقلانية الديكارتية والتجريبية عند الفيلسوف

(١) هناك وصف كامل فى برونوماركفارت : «تاريخ الشعر الألمانى» الجزء الأول . عصر الباروك والبيان المبكر ، برلين ، ١٩٢٧ ، ولم يعد يُنشر .

(٢) كريستيان فولف (١٦٧٩ - ١٧٥٤) : فيلسوف وعالم رياضى ألماني أستاذ بجامعتي هال وماربورج من ١٧٠٧ إلي ١٧٤٠ ، وهو المستشار العلمي لبطرس الأكبر من ١٧١٦ إلى ١٧٢٥ . وهو المتحدث الألماني الرئيسى باسم حركة التنوير . وقد طرح نسقا عقلانيا استنباطيًا للفلسفة (المترجم) .

الإنجليزى جون لوك . ومصطلح «علم الجمـال» نفسه قد ابتُكر فى ألمانيا خلال هذه الحقبة . وقد قدم الكسندر جـوتليب بومجارتن (١٧١٤ - ١٧٦٢) كتابه «تأملات فلسفيـة حول المسائل المتعلقة بالشعـر» (١٧٣٥) ، وهو رسالة علمية باللاتينيـة المبهمـة ، وقد اقـترح ضـرورة قيام «علم للإدراك الحـسى» ، «علم جمالى»[٣] (والكلمة مشتقة من كلمة يونانية تعنى الإدراك الحسى) ؛ وفى عام ١٧٥٠ وضع مصطلح «عـلم الجمال» كـعنوان للجزء الأول من نسـقه المذهبى لعلم جديد ، وقـد جرى تقبل المصطلح الـيوم تقبلا كـاملا ، واستـخدم على نطاق واسع ليدل - فى معـظمه - على أى شىء له صلة بالفن ، وترتّب على هذا أن المعنى الخاص والنظرية الخاصة عند بومجارتن لم يعودا فى مرمى البصر . ويرجع هذا فى جانب منه إلى الندرة الشديدة وعدم توفر هذه الكتابات اللاتينية (وكتاب «علم الجمال» لبومـجارتن لم يترجم على الإطلاق إلى أى لغة حديثة) ، ويرجع - فى جانب آخر - إلى النهج المدرسى للعرض والإطار النظرى المحدد تحديداً صارمًا ، والذى كان يتحرك فيه بومـجارتن بطريقة خرقاء ، كما لو كان يرتدى حلّة حربية ثقيلة . وعلى أى حال لم تكمن مـيزة بومجارتن فى اختراع مصـطلح هام فحـسب ، بل يضاف إلى هذا أنه هو الذى مـيّز عـالم الفن من عوالم الفلسفة والأخلاق واللذة على نحو أكثر تحديدا عن أى إنسان آخر قبـله ، وربمـا باستثناء فـيكو . فعلم الجمال - عنده - هو « علم المعرفـة الحسية»[٤] والفن والشعـر «معرفـة» ، وليسا فكرا ، إنهـما معرفـة غير عـقلية ، «إدراك

(٣) يرى بومـجارتن أن المنطق يدرس الأفكار الواضـحة ، وإذن فإن هناك حـاجة مـاسة إلى علم جديد يدرس الأفكار الغامضة . وقد أطلق على هذا العلم مصطلح علم الحساسية . وأصبح بعد ذلك مرادفا لعلم الجمال . واعتبره بومجارتن علم المعرفة الحسية ، ويهدف إلى تحسين المعرفة الحسية . ولاحظ بومجارتن أن المشاعر التى يدرسها علم الجمال أو علم الحساسية لايمكن وصفها بالصدق أو الكذب : لأنها مشاعر تتصف بذاتها محتملة (المترجم) .

(٤) علم الجمال ، الجزء الأول : علم المعرفة الحسيّة» .

حسى»[٥] . ومن ثمّ فإنّ الفن لاينقل حقائق نظرية وخلقيـة ؛ إن معرفته تسبق معرفـة العقل . لكنه أيضا ليس لذة حسيـة ، لأنه شكل من أشكال المعرفة . فلو كان علم الجمال- كما يقول بومجارتن - مجرّد علم للإدراك الحسى ، فإنه يكون لاشأن له إلا قليـلاً بالأعمال الـفنية الفعليـة . وهناك فقرات فى كـتاب «علم الجمال» تظهر أنه تصور علمى ، على أنه نوعٌ من المنطق الاستقرائى العام ؛ وهو يتناول التلسكوبات والبارومترات ومقاييس الحرارة كالآلات للإدراك الحسّى . وهو ينخرط فى الأعمال الفنية الفعلية بتـعريف القصيدة بأنها : «قول حسىّ كامل»[٦] . إن القول أو اللغة هما مادة الفن الشـعرى ، والكمال يعنى - كما شرحـه بومجارتن بالتـفصيل - شـيئين : الوضوح (الـذى لايجب أن يختلط بالتمـييـز المنطقى) وحيوية العـرض وما يمكن أن نسـميه التنظيـم ، الكلية ، الشمولية . وهذه المـتطلبات جرى دفعها بعيـدا ، إلى أقصى مما حدث فى أى نظرية أخرى فى ذلك الزمن . والتركـيز على الحيوية الحسية والعـينية الملموسة هو تأكيد قوى ؛ لدرجة تجعلنا نميل إلى اعتبارمثال بومجارتن للشعر فى غالبيته صوريـا ، وهو بالفعل هكذا ، فى جـانب منه ، ودفاع عن الشـعر الوصـفى ومذهب ، كما فى فن التصوير أو الشعر[٧] وبومجارتن - بكل بساطة - يتبع منطق استـدلاله عندما يجـد تشخـيصات وضـرب أمثال ، وخـاصة الأسـماء الملائمة الأكـثر عينية ، ثم الأكـثر شاعرية عن كل المصطلحـات . وهو يمتدح قائمة السفن فى الجزء الثانى من «الإليـاذة» ، على أن هذا الجزء شاعرى بصفة

(٥) أى إدراك جمالي (المترجم) .
(٦) التأملات ، الفقرة ٩ .
(٧) هذا تفسير ك .أ.أشنبرنر ووليم ب.هولتر فى مقدمة ترجمتهما لكتاب «تأملات» .

خاصـة . وتأكيده على ما هو عـينى وما هو فردى يقـترن برأى يذهب إلى أن «الترابط الداخلى هو مـا يكون شاعرياً» ، وأن الشاعـر أشبه بصانـع ومبدع ، وأن على القصـيدة أن تكون أشبـه بعالم - أفكار يبـدو أنها تستـمد المديح من المبدع - الشاعر عند سكاليجر وشافتـسبرى . لكن بومجارتن يميز بشدة بين ما هو «كونى مـغاير» أو القصص الخـيالية المحـتملة و «مـاهوطوبوى» أو قصص خيالية غير محتملة ، و«الكونى المغاير» هو تعبير آخر : يعنى المتناسق أو المتآزر ذاتيا، أى يعنى أى قصة خيالية تظهر «نـظاما شفافا»، ويحقق مطالب الرجحان[٨] عند أرسطو. وتبدو صياغاته أكثر جرأة اليوم عما كانت ساعتها بالفعل .

ولسوء الحظ لم يكن بومجارتن قادرا على أن يتمسّك ببصيرته المحورية من أن الفن ليس نفعيا ، وليس حلاوة ، وليس تعلمًا ، وليس لذة . وخطة ليبنتز عن العقل بتأكيـدها على قانون الاستمرارية وهرميتهـا الخاصة بالملكات والعقل فى قمتهـا فرضت على بومجارتن الرأى الذاهب إلى أن المعرفة الجـمالية ليست بعد كل شىء إلا شكلا أدنى من المعرفة المنطقية : ولايصـبح الشعر - فى كثير من تصريحاته - إلا إعداداً للفلسفة ؛ والمعرفـة الجمالية هى «مماثلة عقلانية»[٩] . إن العقلانية هى التى تنتصر .

إن التراث المختلف الشامل للفكر الجمالى قد عرضه معاصر لبومجارتن ألا وهو جـوهـان إليـاس شلجـل (١٧١٩ - ١٧٤٩) ، وهو عم النـاقـدين الرومانسـيين الشهيـرين الأخوين شلجل . وهو كاتب فـج ولايزال تقليديا فى ذوقه . ومـقارنته بين شكسـبير وأندرياس جـريفيوس (١٧٤١) تُظهـر معرفـته

(٨) التأملات ، الفقرات ١٩ ، ٣٩ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٦٨ ، ٧٠ .
(٩) علم الجمال ، الجزء الاول .

لمسرحية (يوليوس قيصر) فقط . وهو ينقد هذه المسرحية بسبب «مناظرها الفاترة» وانتهاكها للوحدات ، وكلماتها «المتدنية» وكلامها الطنان . ولا تحظى بالمديح إلا بسبب التشخصن الحسن . ولكن شلجل كُمنظِّر لديه التقاط فريد للفرق بين الفن والواقع . ففى عدة أبحاث جاء التفكير فى المحاكاة بدقة أكبر مما لدى معاصريه . ويقول إن الصورة والأنموذج يجب أن يتباينا . وما هو حاسم هو الأثر ، الانطباع الانفعالى ، وليس التشابه مع الواقع . وهو يهاجم فكرة الفن كوهم خادع ، ويعلن أننا لا ننخدع - إطلاقا - فى المسرح . ولقد دافع الكلاسيكيون الجدد عن وحدتى الزمان والمكان بحجج طبيعية ، ويدافع شلجل عنهما على أساس مختلف ، فهما يسمحان بالتركيز على الحدث وعلى الشخصيات وعلى العواطف . وهما يؤيدان «النشوة» الناجمة عن العمل الفنى[10] .

ولم يكن لبومجارتن وشلجل كليهما تأثير كبير فى زمانهما . وقد ظلا لا يّمسهما علماء الجمال التجريبيون إلاَّ الإنجليز مسًا خفيفا . ويتحرك بومجارتن فى إطار علم نفس الملكات لدى فولف . وانبثق شلجل ببطء من نفوذ النزعة شبه الأرسطية عند جوتشد . وليس عند أىٍّ منهما الكثير ليقوله عن النصوص الأدبية . ولايكاد كلاهما يتأثر بالتحول المعاصر - آنذاك - نحو التاريخ الأدبى .

وهناك تدفق فى ألمانيا لموضوعين نقديين جديدين هما : علم الجمال التجريبى والنزعة التأريخية ، وقد أتمهما - إلى حد كبير - جوهان يعقوب بودمر (١٦٩٨-١٧٨٣) من زيوريخ ، الذى كان أول الوسطاء السويسريين العظام بين الأمم الأوربية ، لقد نقل شكل مجلة «سبكتيتور» إلى الألمانية،

(١٠) «علم الجمال والكراسات الدرامية» إشراف أنطوينو فيتش ، ص ٧١ وما بعدها ، ص ٢٢٢

(١١) قصيدة هجائية لاكستر بوب نشر منها ثلاثة أجزاء باسم مجهول فى عام ١٧٢٨ وعُرف مؤلفها عام ١٧٣٥ ونشرت بشكل جديد عام ١٧٤٢ وهى تهاجم الغباء بصفة عامة (المترجم) .

وترجم قصيدة ملتون «الفردوس المفقود» وهوميروس والأغنيات الشعرية الإنجليزية والهجائيات الخفيفة وقصيدة «دنكييد»[11] ، وكان أول من دافع عن دانتى فى ألمانيا مستندا إلى حجج تاريخية . وكان مكتشف أدب العصور الوسطى فى ألمانيا ، وأول من اكتشف «بارزيفال» (١٧٥٤) من تأليف فولفرام[12] و«نيبلنجليد»[13] (١٧٥٧) والمخطوطة العظيمة «المنشدون المغنيون»[14] (١٧٥٨ - ١٧٥٩) . وعلى الرغم من أن طبعاته وصور المخطوطات غير دقيقة بالمرة وغير كاملة بالمعايير الحديثة (لم ينشر فى البداية سوى جزء من «نيبلنجليد») ؛ إلا أن بودمر لديه أكثر من مجرد شغف بالقدماء بالتنقيب في الماضى. فهولديه تقدير حقيقى لما اعتقد أنه التلقائية المتجددة فى «قصيدة الغرام» هذه ، ونزعة الجلال الهوميروسية فى «نيبلنجليد» ، بل وحتى الميتافيزيقا المدرسية عند دانتى ، «التى بدونها ما كان يمكن لدانتى أن يكون دانتى»[15] ولقد عرض ذوقا جديدا ، وعرض فى ألمانيا أول شعور محبوب بالتاريخ .

وفى مجال النظرية الأدبية ظهر بودمر على أنه خصم لدود لجوتشيد ، وألف مع صديقه جوهان يعقوب بريتنجر (١٧٠١ - ١٧٧٦) كتابا منافسا هو

(١٢) إشنباك فون فولفرام (حوالى ١١٧٠ - حوالى ١٢٢٠) : شاعر ألمانى شهير فى العصور الوسطى . ألف قصائد غنائية «وملحمة بارزيفال التى أقام على أساسها فاجنر عمله الموسيقى «بارسيفال» (المترجم) .

(١٣) هى ملحمة ألمانية في العصور الوسطى . وشكلها الحالى من وضع مؤلف ألمانى مجهول في جنوب ألمانيا فى النصف الأول من القرن الثالث عشر (المترجم) .

(١٤) طبقة من الشعراء المنشدين المغنين الأعلى فى القرن الثانى عشر والثالث عشر والرابع عشر ، وهم يكتبون قصيدة الغرام (المترجم) .

(١٥) نقد لوحات الشعراء الشعرية (زيوريخ ، ١٧٤١) ص ٨١

(١٦) رسالة نقدية جديدة (زيوريخ ، ١٧٤٩) التصدير .

(١٧) ورد هذا فى السابق .

«نقاد فن النظم» (١٧٤٠) ، وبودمر الذى كان دوره الرئيسى هو جلب الأفكار اعتقد فى نفسه أنه تاجر نافع[١٦] ؛ وقد تبنّى وشرح مفهوم أديسون عن لذات التخيل ، وأدخل فكرة بلاكول عن الشعر الميتافيزيقى الأصيل ، وتعلم شيئا من علم الجمال الإيطالى من صديقه بيترو دى كالبيو[١٧] ، وقرأ باتوودوبو . ولكنه كان أكثر من مجرد رجل انتقائى أو مجرد رجل متوسط ؛ فقد تمثل النظريات الغريبة فى التخيل فى فلسفة ليبنتز ، ومن ثم أوجد دفاعا قويا عن الشعر التخيلى . والشاعر - فى رأى بودمر - ليس محاكيا للطبيعة ، بل هو - بالأحرى - «يحاكى قوى الطبيعة بتحويل الممكن إلى حالة الواقع»[١٨] ، ويُفضل للشعر دائما أن يستمد مادة المحاكاة من الممكن أكثر مما يستمده من العالم الموجود[١٩] . وعوالم ليبنتز الممكنة تصبح هنا - جدلا - دفاعا عن الشعر «الكونى المغاير» الذى هو ليس مجرد «شعر محتمل» كما هو عند بومجارتن ، بل شعر يستخدم المعجزات المسيحية ، بل وحتى «الطريقة الجنية فى الكتابة» . وهو يشبه بلا كول فى الإلحاح علي الطابع المجازى للغة الشعرية . . إنّ النسق الكلى للشعر يجب أن يتفق بالفعل فى كل ترابطاته التشكيلية ، والشاعر يخلق كُلاً فيه تتآزر الأجزاء معا . ويجب أن يكون هناك محور فى كل عمل فنى[٢٠] . ولكن هذه الأقوال المتطرفة المدهشة التى تظهر عناصر من

(١٨) دراسة نقدية عن الاغتراب فى الشعر (زيوريخ ، ١٧٤٠) ص ١٦٥ .

(١٩) المصدر السابق ، ص ٣١ - ٣٢ .

(٢٠) استحسان تقويم الذوق (فرانكفورت ، ١٧٢٨) ص ١٢٢ ، رسالة النقد الجديدة (زيوريخ ، ١٧٤٩) ص ١٩ ، ص ٢١ ، ويرجع بودمر إلى المقارنة التى عقدها شافتسبرى بين الشاعر وبرومثيوس .

(٢١) فى «رسائل خاصة بالأدب الجديد» (١٧٦١) الرسائل ١٦٦ - ١٧٠ ، وأعيد طبعها فى «كراسات فلسفية» بإشراف براش ، الجزء الثانى ، ص ٣٠٢ - ٣١٨ .

فلسفة ليبنتز وأفلاطون ، ويعقد إحياء التوازى القديم بين العالم الأصغر والعالم الأكبر هى - فى نصّ بودمر - قد تعدلّت تعديلا كبيرا ببقايا متخلفة تراثية أخرى . وتزكيته للشعر التخييلى تظل فى خدمة العقيدة المسيحية والنزعة التعليمية الدينية التى تريد الدفاع عن الملائكة والشياطين عند ملتون وكلوبشتك . والتركيز على الكلية وعلى الحقيقة الميتافيزيقية تتم تسويته مع استسلام بودمر المتكرر لمجرد المجاز : فهو يعجب بالقصة الخيالية التعليمية ، ونزعته الأخلاقية هى أخلاق الطبقة الوسطى المحافظة ، وهى تغلفّ بشكل دائم بصائره التخيلية ، وهو فى سياق النقد الألمانى كان أعظم الأسلاف العظام من حيث هو رائد .

وأفكار هؤلاء النقاد الثلاثة - بومجارتن ، شلجل ، وبودمر - يبدو أنها تترابط فى كتابات موسى مندلسون (١٧٢٩ - ١٧٨٦) ، ونحن لجد أن مندلسون وصديقه لسنّج ومؤلف ثالث هو فريدريك نيقولاى (١٧٣٣ - ١٨١١) أنشؤوا النقد المرحلى الألمانى فى هذه الحقبة ، وركزّوه فى المركز الثقافى الجديد فى برلين .لقد قام نيقولاى بعملية مسح لحال الأدب الألمانى فى عام ١٧٥٥ بعين قاسية ، وفى عام ١٧٥٩ أسّس «مكتبة العلم والفنون الحرة» التى استمرت حتى عام ١٨٠٥ ، وكذلك «رسائل خاصة بالأدب الجديد» (١٧٥٩ - ١٧٦٥) ، وكان لسنج ومندلسون هما المساهمان الرئيسيان فيهما . ولقد اكتسب نيقولاى فيما بعد سمعة سيئة بسبب المحاكاة التهكمية التى كتبها عن «فرتر» وتهجمّاته المتواصلة على الكلاسيكيات الألمانية . أما مندلسون فهو استعراضى بارز كان إلى حد كبير هكذا بفضل منشوراته التعليمية ، وليس بفضل أدبه التخيلى . وكان واحدا من المعجبين الأوائل بشكسبير فى ألمانيا ، لكنه - من حيث هو ناقد تطبيقى - اعتاد المحافظة على أن يكون فى منتصف الطريق ، وهو يندّد بالنزعة العاطفية المفرطة وجماعة «العاصفة والاجتياح» ، وكذلك النزعة الكلاسيكية الجديدة الأكاديمية ذات الأسلوب

العتيق . ويظهر العرض الذى قام به لرواية « هيلواز الجديدة»[٢١] لروسّو استياءه للمبالغة العاطفية والتفكك الفنّى . غير أن قوة مندلسون قائمة فى النظرية لا فى النقد التطبيقى . إنه يلتقط أفكارا من كل مكان : من بومجارتن ، من دوبو ، من كيمز ، وتركيزه دائما على ، ما هو سيكولوجى وما هو أخلاقى . ولقد حاول أن يخطط نَسَقًا للفنون[٢٢] قائما على التفرقة بين العلامات المتعسّفة والعلامات الطبيعية ، والتى استمدها من دوبو . وعنده أن الشعر هو فن زمانى يستخدم علامات متعسّفة . ومجرد الرسم بالكلمات ، وتسمية الأشياء بحكاية أصواتها هى أشياء صبيانية . لكن تستطيع الفنون أن تجمع الموسيقى مع الشعر وما إلى ذلك . وما هو مشترك فى الفنون هو هدف «عرض الكمال على نحو حسّى» . وهنا نجد المصطلحات مستمدّة من بومجارتن . غير أن مندلسون يتأمل أيضا فى الذوق ، وفى الجميل ، وفى الجليل ، وفى لذات التراجيديا . وهو يجمع الأفكار الخاصة بفلسفة ليبنتز والأفلاطونية الجديدة مع النزعة التجريبية التى تعلمها من الفرنسيين والانجليز . وأفكاره عن الذوق باعتباره «ملكة الاستحسان» والجمال ، على أن يُغرى «بولوع هادىء» بعيدا عن الرغبة فى امتلاك الموضوع أو استغلاله ، ومهّد الطريق لآراء الفيلسوف كانت على الأقل من ناحية المصطلح[٢٣] . ومفهومه عن العبقرية سبق به رأى كانت ، فهو يؤكد الحاجة فى العبقرية إلى كل الملكات المتعاونة فى الكمال نحو هدف مفرد واحد[٢٤] ، وهو فى النظرية الأدبية الدقيقة يناقش الوهم بطريقة ثبت أنّها مثمرة . وهو يصوغ تعبير كولردج

(٢٢) المصدر السابق ، ص ١٤٣ - ١٦٨ .

(٢٣) «ساعة الصباح» (برلين ، ١٧٨٥) الفصل السابع ص ١٢٠ - ١٢١ .

(٢٤) «مكتبة العلم والفنون الحرة» ، الجزء الاول (١٧٥٩) ، ص ٢٣٨ .

«إرادة التوقف عن عـدم الإيمان» على نحو بارز ، على ما تجادل بشـأنه مندلسون : «إن قدرة ما تحتاج إلى أن تستسلم لوهم ، وأن تتخلى عن الوعى الحاضر فى نكهته » ، «إذا حملنا معنا النية لنترك أنفسنا ننخدع بطريقة محببة ، فإنّ المعرفة الحسية ستقوم بالمهمة المعتـادة ؛ ومن علامات العاطفة ، ومن علامات الأفعال الحرة سوف نستـمد استدلالات على القصد والدافع ، ومن ثم نصـبح مهتمين بالأشـخاص الذين لاوجـود لهم . ونحن نشارك فى دور حـقيـقى فى أفـعال ومشاعـر غير حقيقـية ، وذلك - من أجل أن نبتهج - بتجرد عـمدا من عدم حقيـقيتها »[٢٥] ، . وهنـا يطور مندلسون الاقتراحات التى طـرحها شلجل . وفـى نظريتـه عـن التراجيـديا يكاد يكون - فى معظمـه - مشاركـا لسنج فى أفكاره .

وقبـل أن نتناول لسنج نفسـه يجب أن نضـيف فنكلمان إلى شـواغلنا ؛ حيث إنه من المؤلفين الـذين جعلوا خلفيـته شاملة . فلم يكن جـوهان يواقيم فنكلمان (١٧١٧ - ١٧٦٨) ناقدًا أدبيا أو مُنَظِّـرًا بالمرة ، لكن أهميته فى تاريخ علم الجمال كـبيرة ، فهو الذى أثر فى كل النظرية الأدبيـة بعده ، وليس الأمر أساسا مـحتوى معتقـداته ، بل بالأحرى تمجيده الشامل لليـونان على حساب الرومـان والتراث اللاتينى ونغـمتـه ونكهتـه وأسلوبه الذى يلونه المسـار الكلى للكلاسيكيـة الألمانية . لقد شـيّد هردر وجوته - حـقا تماما - «صـروحا» فى ذاكـرته . ويبدأ لنسـج كتـابه «اللاكوؤون» بقـول لفنكلمـان . وشـيلرمشبع بفنكلمان . فإذا رأينا فنكلمان عـلى نحو خالص فى إطار تاريخ الأفكار ، فإنه يمكن أن يوصف بأنه يعيد إحـياء علم الجمال الأفلاطونى الجديـد ، كما وجده

(٢٥) كراسات فلسفية بإشراف براش ، ص ١٠٧ .

فى شافتسبرى ، وفى علماء الجمال الإيطاليين فى القرن السابع عشر . إن الجمال إلهى ، وهو ينعكس فى العقول والأجسام الجميلة وتماثيل اليونانيين وخيرة رسوم الإيطاليين مثل رافائيل . وهذا الجمال مثالى فى المعانى العديدة المتاحة لإضفاء الطابع الأفلاطونى على علم الجمال . لقد كان مثالا متحققا فى اليونان القديمة تحت سماء صافية فى مجتمع حر ؛ حيث استطاع الرجال والنساء أن يطوروا أجساما كاملة وعقولا متناغمة . إنه «مثالى» ؛ بمعنى أن الفنان يركز على ما هو موجود فحسب بندرة فى الواقع ، وهو مثالى كصورة فى عقل الفنان ، إنه رؤية داخلية لفكرة . إنه مثال البساطة الخالصة والعظمة النبيلة[٢٦] ، التى ألهمت لوحات داود وتماثيل كانوفا وثورفالدسن . ويقف فنكلمان عند رأس هذه الحركة[٢٧] ، التى تبدو لنا اليوم - بالأحرى - موحشة فى عبادتها للشكل الكلاسيكى المجرد . لقد كتب فنكلمان قدراً كبيراً عن المثال الخالص الصافى «غير المحدد» ، بل وحتى انغمس فى تأملات وتوصيات خاصة بالمجازات العميقة[٢٨]. ومع هذا فإن فنلكمان ككاتب وكشخص بعيد فى الواقع كل البعد عن ذلك. لقد تأثر تأثرا عميقا بالنزعة الحسية ؛ وتجربته مع التماثيل اليونانية تجربة حسّية ، بل هى تجربة جنسية . وصداقاته مع الناس هى بتنوّع «أفلاطونى» شديد العاطفية ، وهو فى النهاية قد سقط ضحية قاتل مصاب بالجنسية المثلية. وتجربته الشاملة باعتباره كلاسيكيا هى تجربة عينية ، حية ، عضوية . والطريقة التى وصف بها التماثيل (مهما تكن التماثيل نفسها

(٢٦) «أفكار عن تقليد الأعمال اليونانية» (١٧٥٥) فى الفقرة الخاصة بتمثال اللاكوون .

(٢٧) للحصول على دليل انظر : ك .ك إرلين «فنكلمان وفرانكريش» فى «المجلة الفصلية الألمانية للعلوم وتاريخ العقل» العدد ١١ (١٩٣٣) ص ٥٩٢ - ٦١٠ .

(٢٨) انظر . «دراسة المجاز» (١٧٦٦) فى الأعمال الكاملة (دونو سشنجن ، ١٨٢٥ - ١٨٢٩) المجلد ٩ ، وهذا فرع من علم الأيقونات الخاص بالرسامين .

تلوح لنا تقليدية) ، هى طريقة كلها وجد وجذب وحافلة بالتعبير . وهى تبعث الحالات العاطفية التى تتحول إلى نقد أدبى على يد هردر ، وغيّرت النغمة الكلية للكتابة الألمانية عن الأدب . ويجب أن نضيف إلى النزعة الحسية عن فنلكمان نزعة تاريخية أصيلة ؛ فهو يتمتع بشعور وبصيرة ينفذان فى الحقيقة العينية المحسوسة للقديم ، والذى تجاوز - فى الوقت نفسه - إلى نزعة عريقة خالصة .وكتابه «تاريخ الفن فى العصور القديمة» (١٧٦٤) على الرغم من أنه محدود جدا فى معرفته بالفن اليونانى الأصيل ، كان أول تاريخ من الداخل لأى فن ، وهو بمنهج هذا التاريخ وتصوره أثر على نحو عميق فى كتابة التاريخ الأدبى . لقد أراد هردر وفريدريك شلجل أن يصبحا على شاكلة فنكلمان فى التاريخ الأدبى . وفنكلمان فى «تاريخ الفن فى العصور القديمة» لايكتفى بوصف الأعمال الفردية ويستحضرها ، كما لا يكتفى بمحاولة أن يدرج - عن طريق الظروف التاريخية - العظمة المتفردة للفن اليونانى ، بل يحاول أيضا وبوعى أن يكتب تاريخا تطوّريًا داخليا للأسلوب ، وقد جرّد أساليب النحت اليونانى[٢٩] ؛ وإن كان عمله لايزيد عن أن يكون تخطيطا وعملا تخمينيًا وهو يطرح توازيا مع مجرى الحياة الإنسانية - ظهوره ونضجه وانهياره ونهايته . وهو يميز أربع حقب من فن النحت اليونانى : الأسلوب الفخم والراقى فى الزمن القديم ، والجميل في ذروة عصر بركليز ، والانهيار مع الذين حاكوه ، والنهاية مع المتكلفين من الهلليستيين المتأخرين .

وإنجاز فنكلمان معقد ومتناقض بوضوح وبشكل غير عادى : فهناك الكلاسيكية الجديدة المصطبغة بالصبغة الأفلاطونية مع مثاليته الخاصة بالجمال

(٢٩) تاريخ الفن فى العصور القديمة ، الكتاب ٨ ، فى الأعمال الكاملة . الجزء ٥ ص ١٧١ وما بعده .

الرصين والنزعة الحسية القومية ، والنزعة التاريخية الجديدة التى تناضل للتفوق فى كيان العمل ، والذى سبق العديد من التطورات الألمانية اللاحقة . وكان على الكلاسيكية الجديدة أن تتطوّر على أيدى لسّنج وجوته وشيلر ، وكان على النزعة الحسية أن تتطور علي يد هردر ، وعلى يد الروائى فلهلم هينس[٣٠] عابد الجسد الفج والقوى ، وعلى النزعة التاريخية أن تتطور على أيدى هردر والأخوين شلجل.

وقد سبق جميع المؤلفين الذين جرى مسح لهم بإيجاز فى هذا الفصل الحالى بالنسبة للإزدهار العظيم للنظرية الأدبية فى ألمانيا ، وكان أول ناقد أدبى عظيم - بالمعنى الضيق للكلمة هو - دون شك - لسّنج .

يتمتع جوتهولد أفرايم لسّنج (١٧٢٩ - ١٧٨١) بسمعة هائلة كناقد أدبى ، ولكن الجرْد الواضح لأسباب بروزه فى تاريخ النقد الأدبى صعب أن نجده . لا توجد أى صعوبة فى إدراج أهميّته فى تطور الأدب الألمانى ، وقد أكد الألمان - على نحو دائم - مميزاته التاريخية . وهو - قبل كل شيء - أول أديب عظيم أنجبته ألمانيا فى العصور الحديثة : ولقد سُمّىَ مؤسس الأدب الألمانى الحديث ومحرّره (أى محرره من هيمنة الكلاسيكية الجديدة الفرنسية - كما هى ممثلة فى جوتشد المتوسط العبقرية) ومما لاشك فيه أن لسّنج كان كاتبا دراميا ذا قوة كبيرة ، وإن كان لايرقى إلى العظمة . وكان أيضا لاهوتيًا وشبه فيلسوف ، وقد صاغ فى كتاباته المتأخرة صورة هامة لفلسفة التنوير المتفائلة مع لمسات مدهشة من التصّوف ، وما يسميه القرن الثامن عشر «الحماسة» فى كتابه «تربية الجنس البشرى» ، كما كان - أيضا - عالما لغويا كلاسيكيا وعالم آثار واسع

(٣٠) جوهان فلهلم هينس (١٧٤٦ - ١٨٠٣) : روائى وكاتب ألمانى له قصيدة طويلة أشبه بالقصائد اليونانية في أسلوبها ، وهو من شراح الرومانسية فى حركة جماعة «العاصفة والاجتياح» (المترجم) .

الاطلاع على نحو عظيم ،على الرغم من أن هذه المرحلة من عمله تعد مهجورة اليوم بشكل محتّم . وبجانب هذا كان عالم جمال ، تأمل فى كتابه «اللاكوؤون» بشكل هام في حدود الفنون والاختلافات بين الشعر وفن التصوير . وأخيرا كان منظراً أدبيا وناقدا . . وكل أوجه النشاط المتنوعة هذه تتماسك بقوة شخصية مستقيمة أمينة وواضحة وأسلوب متفرّد من الوضوح العجيب والرصانة ، وهذا يعد شيئا مفرحا أن نلقاه فى قراءة الآداب الألمانية . ويعوق نقد لسّنج كثيرا الثقل الشديد للمعرفة الكلاسيكية ، وهو أحيانا يُشّوه بمطالب وجود مستغرق فى النزعة الصحفية الأدبية ، ومن ثم فإنه مستغرق فى ضرورة الكتابة عن موضوعات زائلة يومية ، وكذلك بفظاظات ووحشيات خاصة بالعادات المعاصرة ذات الإشكاليات . ولكن أحيانا فى مناسبات - وهى لحسن الحظ ليست بالنادرة - يرتفع فوق هذه العوائق ، وينفذ فجأة فى تشبيه لافت أو تأكيد رصين لتفوقه على العصور ، وعلى خصومه : «لماذا أعوق نفسى من جراء هؤلاء الثرثاريين ؟ سوف أشق طريقى وأقاوم بصرف النظر عّما تسقطه النفايات بجانب الطريق . وحتى الخطوة الجانبية التى من شأنها أن تسحقهم كثيرة عليهم ، ونهاية صيْفهم ليست بعيدة[٣١] .

وهكذا ليس من السهل أن نعزل نقد لسّنج الأدبى عن أوجه نشاطه المتعددة ، كما أنه ليس من السهل أن نعزل قيمة نقده الأدبى الدائمة عن مجرد ميزاته التاريخية .ويمكننا أن نفهم شعور سنتسبرى بخيبة الأمل فى نقده لسْنج وخاصة وأن سنتسبرى يريد دائما النقد الأدبى الخالص ، ويعنى به كيانا من الأحكام الأدبية عن المؤلفين الخصوصين : «هناك تقريبا شىء ما يفضله لسّنج دائما بالنسبة للأدب وعلى نحو دائم طالما أنه مشغول بالكتب . إنه - الآن - المسرح ،

(٣١) «الدراما فى هامبورج » العدد ٩٦ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٤٢٣ .

إنه - الآن - الفن ، وخاصة الفن منظوراً إليه من جانب علم الآثار ؛ إنه الدراسة الكلاسيكية من النوع الأدق ؛ إنه الفلسفة واللاهوت ؛ الآن إنّه الأخلاق ؛ وهذه ليست بالنادرة ، بل هناك المزيد ، أو إنها أقل ، أو كل هذه الأشياء مجتمعة هى التى تشغل انتباهنا بينما الأدب قد خلّفه فى العراء فى عز البرد »[٣٢] .

ومن الحق أننا نجد فى لسّنج نقدا أدبيا تطبيقيا ضئيلا عن الأدباء المهمين . وهناك قدْر طيب من البحث الدقيق للمسرحيات المخصوصة فى «دراما هامبورج» ، ولكن مع استثناءات نادرة جدا ، حتى أولئك الذين تجرى قراءتهم على نطاق واسع لا يُعنّى نفسه بقراءة المسرحيات موضع البحث أو يعبأ بقراءتها ؛ والاستثناءات قاصرة على تمثيليات فولتير وتمثيلية واحدة هى «رودوجيون» لكورنى ، وهى حتى لا تحظى إلا بقلة من المعجبين اليوم . وهو فى «اللاكوؤون» يدرج نقدا تفصيليا لهوميروس وسوفوكليس ، وهما لايزالان يحظيان بالاهتمام ، وهناك فقرات متناثرة عن شكسبير ، ومهما يكن الأمر فهى محبطة للآمال على نحو كبير ، إذا ما حكمنا عليها على أنها نقد لشكسبير . وهى لاتردد سوى فقرة لدى الشاعر دريدن عن شكسبير على أنه «شاعر الطبيعة» ، وقد ترجم لسّنج «مقال عن الشعر الدرامى» لدريدن فى إحدى مجموعاته المبكرة « المكتبة المسرحية » (١٧٥٤ - ١٧٥٩) والمجلة الشهيرة « الرسالة الأدبية » فى القرن الثامن عشر (١٦ فبراير ١٧٢٩) تهاجم تقديم جوتشد لمسرح ذى طابع فرنسى إلى ألمانيا بزعم «أننا - نحن الألمان - نقع بالأحرى أسرى الذوق الإنجليزى لا الفرنسى» ؛ وقد طبعت المجلة جزءا من منظر من تراجيديا ألمانية قديمة مقتبسة من فاوست ، وتطرح الزعم المدهش فى ذلك الوقت ، وذلك المكان أن «شكسبير

(٣٢) سنتسبرى ، الجزء الثالث ، ص ٣٤ .

هو شاعر تـراجيدى أعظم من كورنى ، وإن كـان كورنى يعرف القدمـاء جيدا ونادراً ما يعرفهم شكسبيـر على الإطلاق» . وينافس كورنى القدماء فى «الحيل المسرحية الميكانيكيـة» ، غير أن شكسبير يتفـوق فى عرضه «لما هو جوهرى» . ولقد ذكر أن تمثليات شكسـبير فيها قوة وتأثير على عـواطفنا أكبر من أى أحد آخر ، فيما عدا مسرحـية «أوديب» لسوفوكليس ، لكنه لايطرح أى سبب يبرر تفوق شكسبـير ؛ حتى في «الدراما فى هامـبورج» لانجد أى نقاش لمسـرحيات شكسبير . ويبدو أن لسّنج كان يعرف مسرحيات «الملك لير» و«ريتشارد الثالث» و«عطيل» و«هاملت» و «روميـو وجولييت» ، لكنه لم يجاوز إطـلاقا القول إن «عطيل» هى «أكـمل كـتـاب نصّى عن هذا الجنون وهذه الغـيـرة»[٣٣] ، وأن «روميو وجولييت» هى «التراجيديا الوحـيدة التى يتواكب فيها الحب نفسه[٣٤] » مهما يكن المقـصود بهذا القول . والنقد الأكثـر خصوصية والوحيـد لشكسبير عند لسّنج هو المقـارنة التى عقـدها بين الشبـح فى «سمـيراميس» لـفولتـير ، والشبح فى «هاملت»[٣٥] . وهنا نجد - بالأحرى - مناقشة للإيمان الشعرى لا النقد التطبـيقى ، والثناء على تأثيـر الشبح مستـمدّ من أديسون وليس مناقـشة مستقلة . والثناء على شكسبير هو - فى معظمـه - مبالغات بلاغية ، كما فى الفقرة الشهـيرة التى ينكر فيها لسّنج أنه يمكن ارتكاب انتحـال على شكسـبير : «إن ما سبق قـوله عن هوميروس أنه من الأسهل حـرمان هرقل من ناديه [أى على يد دوناتوس فى «حياة فرجيل»] من أن ينزع منه الشعر ، يمكن أن يصدق أيضا على شكسبـير . فهناك انطباع عن أقل جـمالياته التى تصرخ في وجـه العالم :

(٣٣) « الدراما فى هامبورج» العدد ١٥ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٦٩ .

(٣٤) المصدر السابق ، ص ٦٨ .

(٣٥) الدراما فى هامبورج ، العدد ١١ ، الاعمال ، الجزء ٤ ، ص ٥٢ - ٥٣ .

إننى من إبداع شكسبير ، والويل على الجمال الأجنبى الذى لديه ثقة بالنفس فيضع نفسه بجانبه »[٣٦] .

وهناك القليل والأكثر عينية فى مناقشاته الأخرى عن المؤلفين الإنجليز . فهناك شىء يقال عن بن جونسون فيما يتعلق بمناقشة معنى المصطلح الإنجليزى «الفكاهة» ، وتوصف مسرحية «كل إنسان له فكاهته» على أنها «تمثيلية بدون حكاية ، حيث يظهر حشد من أكثر الأغبياء شذوذا الواحد بعد الآخر ، ولايعرف الإنسان كيف أو لماذا؟»[٣٧] وذلك بمجرد أن يقتبس لسّنج منظرا خياليا عن جوع أناس ناجين من كارثة للسفينة فى «رحلة بحرية»[٣٨] من تأليف بومونت وفلتشر . ولسّنج - لكى يحط من شأن تراجيديا عن مقاطعة اسكس من تأليف توماس كورنى يصف مسرحية إنجليزية عن الموضوع نفسه من تأليف جون بانكس هى مسرحية «ايرل من اسكس» (١٦٨٢) ، ويترجم فقرات بُحرية متناهية إلى النثر ، ويهّذب تنسيق الألفاظ الذى يعتبره «سوقيا للغاية أو متكلفاً للغاية ، متلوّنا للغاية أو طنانا للغاية »[٣٩] ، وعلى ما أعتقد فإنّ هذا هو كل المعرفة التى يظهرها لسّنج عن الدرما الإنجليزية فى فترة مبكرة . وهو يعرف - بلا شك - الكثير عن المسرح المعاصر . فهناك إشارات لمسرحية «كاتو» لأديسون ، التى لم يحبها إلاحبًّا معتدلا - وهو بالأحرى كان يفضل أن يكتب بنفسه مسرحية ليللو « تاجر من لندن»[٤٠] ، وواضح أنه قد تعرف على

(٣٦) الدراما فى هامبورج ، العدد ٧٣ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٣٣٦ .

(٣٧) الدراما فى هامبورج ، العدد ٩٣ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٤١١ من الملاحظات فى الهامش .

(٣٨) اللاكوئون ، الفصل ٢٥ ، الأعمال ، الجزء ٣ ص ١٦٢ ، وما بعدها .

(٣٩) الدراما فى هامبورج ، العدد ٢٩ : الأعمال ، الجزء ٤ ، ص ٢٦٣ .

(٤٠) المقدمة ، مدخل إلى طومسون ، الأعمال بإشراف لاشمان ومونكر ، الجزء ٧ ، ص ٦٨ .

عديد من الكوميديات الإنجليزية مثل مسرحيات كولمان ، وفاركهار ، والمسرحيات البورجوازية، ولكن لا نجد أى نقد مستفيض عن أى مسرحية منها ، ومقدّمته الجميلة للغاية لترجمة «تراجيديات» (١٧٥٦) لجيمز طومسون ، التى نسيت الآن تماما ، هى من الناحية العملية ترجمة من الإنجليزية على الأقل بالنسبة لأحكامه عن التمثيليات[٤١]

كما أن فحص نقد لسّنج للشعر الإنجليزى لن يكون أكثر إثمارا . فهناك قدر مستفيض من الحديث عن «من الويزا إلى أبيلار» للشاعر الكسندر بوب فى «أخبار نقدية» (١٧٥١) وهو يثنى على رقتها ، وهناك - بالطبع - الجواب الشهير الذي قدّمه لسّنج ومندلسون على سؤال جائزة الأكاديمية عن ميتافيزيقا الكسندر بوب. وبوب - ميتافيزيقيا ! (١٧٥٥) هو هجوم شديد على المزاعم المتعلقة بالتناسق العقلى فى كتاب الكسندر بوب «مقال عن الإنسان» ، وتحليل يشير بحدّة إلى الفرق بين النزعة الانتقائية عند بوب والنسق الميتافيزيقى عند ليبنتز ، وتوجد في سياق «اللاكوؤون» إشارات إلى «التصوير الميتافيزيقى» عند دريدن فى «قصيدة تكريما لعيد القديسة سيسيليا» - والأكثر أهمية الرأى البادى فى مناقشة ت. إس إليوت - هناك ملاحظات عن «الفردوس المفقود» لملتون ، كمثال على التخيل غير البصرى أو بالأحرى عن النوع الحق من «التصاوير التقدمية» التى هى ليست مجرد رسوم ساكنة . وهناك ملاحظة عن فوضى ملتون تحاول أن تظهر أن لها تأثيراً على الطريقة التى رسم بها ملتون بعض المناظر - وهى أن الشاعر - إذا ما استخدمنا المصطلح الحديث - «يعوّض» نقص الاستبصار بتطوير الموضوعات البصرية[٤٢] .

(٤١) انظر كورتيبى س. دفيل : «الأصالة فى مكتبة المسرح للسّنج» ، المجلة الألمانية ، العدد ٩ (١٩٢٤) ، ص ٩٦ .
(٤٢) اللاكوؤون ، الملحق الثانى ، الاعمال ، الجزء ٢ ، ص ٢٢١ - ٢٢٢ .

ونقد لسّنج للنثر الإنجليزى ليس نقدا مستفيضا ، كما أنه ليس مهما . فهو قبل الكثيرين من معاصريه كان رأيه حفيا بالنسبة لريتشاردسون ، على حين أنه يحط من شأن «رودريك راندوم»[43] من تأليف سمولت[44] ، فهو أدنى من لاساغ[45] . وهناك عرض فيه مديح كبير لـ «رامبلر»[46] لجونسون ، وعلى أى حال بدون أن يذكر اسمه . ويجب الا ننسى أن لسّنج ترجم كتبا من أمثال «نسق الفلسفة الأخلاقية» (١٧٥٦) لفرنسيس هتشسون و «دعوة جادة» (١٧٥٦) لوليم لو[47] ، وهو يعرف معرفة واسعة الأدب النقدى والجمالى الإنجليزى . وإن دراسة لأعماله الدرامية تكشف العديد من المصادر الإنجليزية فى كوميديات «فاركور» [48] والتراجيديات البورجوازية لـ «ليللو» على الرغم من أن المصدر الذى أخذ منه واضح أنه يبالغ فيه . ولكن لا يوجد إلا نقد أدبى بسيط بالمعنى الدقيق .

وسيكون من السهل أن نظهر هذا بالنسبة للآداب الأخرى أيضا . ومّما يبدو ذو دلالة هامة أن لسّنج - رغم أنه كرّس كثيرا من جهوده للهجوم على الدراما الفرنسية - لم يكتب أى بحث حقيقى سواء عن راسين أو عن

(٤٣) مونكر ، الجزء الخامس ، ص ٤٤٢ .

(٤٤) توبياس جورج سموليت (١٧٢١ - ١٧٧١) ، روائى أسكتلندى كتب روايته «مغامرات رودريك راندوم» عام ١٧٤٨ ، وهى من نوع التصوير المرئى . (المترجم) .

(٤٥) ألان رينيه لاساغ (١٦٦٨ - ١٧٤٧) : روائى وكاتب مسرحى فرنسى له عمل روائى من نوع التصوير المرئى هو «تاريخ دى جيل بلاس دى سانتيلان» (١٧١٥ - ١٧٣٥) (المترجم) .

(٤٦) منكر ، الجزء الخامس ، ص ٤٠٨ - ٤٠٩ .

(٤٧) ولين لو (١٦٨٦ - ١٧٦١) . كاتب إنجليزى له مؤلفات ذات تأثير على فلسفة الأخلاق المسيحية والتصوف المسيحى له «بحث عن الكمال المسيحى» (١٧٢٦) . وأشهر كتبه «روح الصلاة» (١٧٤٩) . «روح الحب» (١٨٥٢) ، «الطريق إلى المعرفة الإلهية» (١٧٥٢) (المترجم) .

(٤٨) جورج فاركور (١٦٧٨ - ١٧٠٧) : كاتب درامى أيرلندى . وهو ممثل فى دبلن . ثم فى لندن منذ ١٦٩٧ . من أعماله الكوميدية المتنافسان التوءم» (١٧٠٢) (المترجم) .

موليير . والإشارات إلى موليير غير هامة بالمرة ، وعندما كانت هناك فرصة متاحة عند لسّنج فى «الدراما فى هامبورج» لبحث مسرحية موليير «مدرسة النساء» ، فإنّه لايفعل شيئا سوى أن يكرر بعض المعلومات من مصدر فرنسي[٤٩] ، ويبدو أنه يفضل دستوش[٥٠] ، (الذى ألّف عنه كتابا بعنوان «الحياة» في أوائل عمله النقدى) وماريفو . وانتقاءاته - على وجه التأكيد - هى نماذج كوميدياته الأولى . وهو يعجب بديدرو كناقد وككاتب مسرحى ، ولكن لا توجد أى مناقشة مستفيضة للتمثيليات . ولقد انجذب لسّنج بالكامل لكورنى وفولتير .

ولايوجد إلا القليل عن الأدب الإيطالى : فالحلقة أو الحوار الفاصل فى المسرحيات أو «جولينو في الجحيم» لدانتى أثارا اشمئزاز لسّنج . وهو ينتقى فى كتابه «اللاكوؤون» وصف أريستو للجنّية السينا ، على أنه مثال للوصف غير المثمر لجمال الأنثى[٥١] ، وهناك أيضا تحليل متطور لتراجيديا «ميروب»[٥٢] من تأليف مافى [٥٣] ، ويهدف إلى أن يبين اعتماد تراجيديا فوليتر على هذه المسرحية وأشكال العبث القائمة في انحرفات فولتير . وقد تناول لسّنج الكاتب المسرحى مافى باحترام ، ولكن يصعب أن يكون هذا قد تمّ باهتمام كبير ،

(٤٩) رويرستون : نظرية لسنج الدرامية ، ص ١٧٦ .

(٥٠) فيليب دستوش (١٦٨٠ - ١٧٥٤) : كاتب مسرحي فرنسى مؤلف كوميديات أخلاقية . له «الفيلسوف متزوجا» (١٧٢٨) (المترجم) .

(٥١) اللاكوؤون ،الفصل ٢٠ ، الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ١٣٢ - ١٣٤ .

(٥٢) الدراما فى هامبورج ، العدد ٣٧ : الأعمال الجزء الرابع ، ص ١٦٣ .

(٥٣) هو فرنشيسكو ستيون ما فى (١٦٧٥ - ١٧٥٥) : كاتب مسرحي وعالم آثار وباحث إيطالى . أدخل البساطة الكلاسيكية اليونانية والفرنسية في الدراما ، مستخدما الشعر فى تراجيديا «ميروب» (١٧١٣) (المترجم) .

وليس لدى لسّنج ما يقوله عن جوتسى[٥٤] أو جولدونى[٥٥] ، وإن كان قد شرع ذات يوم فى ترجمة تمثيلية من تمثيليات جولدونى .

وقد أظهر لسّنج بعض الاهتمام بالأدب الأسبانى ، وهو يعرف بالتأكيد - وإن كان من خلال ترجمة فرنسية - كتاب لوب دى بيجا «الفن الجديد من صنع كتاب الكوميديا» وهو يعطى - فى «الدراما في هامبورج» - وصفا متطورا مع ترجمة متحررة ومفككة جدا لمسرحية «كونت دى اسكس» من تأليف أنطونيو كويلو (١٦٥٢) ، وقد اهتم بهذه المسرحية الأسبانية باعتبارها نقيض التراجيديات الفرنسية لتوماس كورنى والتراجيديات الإنجليزية لجون بانك عن مقاطعة اسكس . وقد عرف لسّنج أيضا شيئا عن سرفانتس وكالدرون ، لكن أسبانيته كانت هزيلة ومليئة بالأخطاء ومعلوماته غير أصيلة من الدرجة الثانية ، وغير دقيقة فى معظمها . ولايستطيع الإنسان أن يتحدث عن أى نقد للأدب الأسبانى ، أو يقول إن لسّنج قد مهّد الطريق لتقدير الأخوين شلجل للدراما الأسبانية[٥٦] .

ونحن نتوقع المزيد من نقد لسّنج الأدبى للكتاب الكلاسيكين ، ولكن لانكاد نُكافأ على هذا التوقع ، وإن كانت هناك مناقشات عديدة لنقاط لغوية ومراجع عديدة . وواضح أن لسّنج قد أعجب بهوميروس إعجابا فاق أى مؤلف آخر ، وهو يستخدمه في كتابه «اللاكوؤون» كتصوير دائم لما يستطيع

(٥٤) كارلو جوتسى (١٧٢٠ - ١٨٠٦) : كاتب إيطالى له أشعار ومسرحيات ، هاجم البدع عند جولدونى واهتم بإحياء الكوميديا (المترجم) .

(٥٥) كارلو جولدونى (١٧٠٧ - ١٧٩٢) . كاتب مسرحي إيطالي أوجد الكوميديا الإيطالية الحديثة على غرار أسلوب موليير (المترجم) .

(٥٦) انظر : البرهان المتطور الذى طرحه كاميل بيتوليه فى كتابه «إسهام فى دراسة الأسبانية عند دى ج.إ لسنج (باريس ، ١٩٠٩) ص ٢٤٢ .

الشعر أن يفعله وما ينبغى عليه أن يفعله : كيف وصف هلين من زاوية تأثيرها على الكهول ؟ وكـيف استطاع أن يعـزلَ معلَمًا واحـداً بشكل مفـرد ؟ وكيف طرح وصفـا متطورا مـثل ذلك الوصف لدرع أخيل بأنْ قصّ طريقـة صنعه ؟ والمديح الذى كاله لهـوميروس هو دائما مـديح كله كرم ؛ وعلى الرغم من أنه لم يوجّه انتباهه إطلاقا إلى كليّة «الإلياذة» و «الأدويسة» ، إلا أنه اهتم بهما من ناحية التـقنية الوصفية . ومناقشـته للتراجيديا اليـونانية هى - على أى حال - محبطة على هذا النحو . وهو لايكاد يذكر إسخيلوس . ثم يرتكب لسّنج أكبر خطأ عندما اختلط عليه جنس الجوقـة ، ويبدو أن هذا مستمد من دوبيناك [٥٧] .

أما سوفوكليس فإن نصيبه من النقد أفضل : لقد ألفّ لسّنج كتابا تعليميا جدا هو «حياة سوفوكليس»[٥٨] ، وعلى أى حال ليس فيه أى محتوى نقدى ، وهو فى كتـاب «اللاكوؤون» يستـخدم مسـرحيتى «فـيلوكتيـتس» و«بنات تراخيس» كمثالين على تناول الألم الجـسمانى فى الدراما . وتحتوى كتـيبات «الدراما فى هامبـورجر» فى سياقـات مختلفة على تأمـلات عن بعض المسرحيات المـفقودة ليوربيـيدس ، وعن الأسبـاب التى دفعت أرسطو إلى أن يسمـيّه «أكثر كـتاب التراجيديا تراجيدية»[٥٩] ، ولكن لايوجد بحث مستفيض لـلتراجيديا اليونانية وبالنسبة للكوميديا يتم تجاهل أريستـوفانس تجاهلا تاما هذا إذا ما أغضينا النظر عن الفقرة التى يعترض فيها لسّنج على الرأى الذى يذهب إلى أن أريستوفانس استـمد كـاريكارتور فرد من سـقراط ، على نحـو ما هو وارد فى مـسرحـية

(٥٧) الدراما في هامبورج ، العدد ٩٧ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٤٢٥ . انظرا : روبرتسون ، ص ٣٠٩ .

(٥٨) كُتب في ١٧٦٠ ، ونشر بعد وفاة المؤلف عام ١٧٩٠ منكر ، الجزء الثامن ، ص ٢٩١ - ٣٧٧ .

(٥٩) «الدراما في هامبورج» العدد ٤٩ . الأعمال . الجزء الرابع . ص ٢٢٠ .

«السحب»[٦٠] ، وواضح أن لسّنج اهتم بالكوميديا الرومانيــة على نحو أكبر : ونحن نحصل منه على تحليل جميل لمسرحية «أدلفى» من تأليف ترِنْس وخاصة الحبكة والشخصيــة الرئيسية «دِميا»[٦١] . ومن بين كتابات لسّنج الأولى بحث «حيــاة بلوتوس» ، وهو ترجمة كـتاب «الأسرى» ومناقشــة مزاياه[٦٢] ، وفيه بعض الأهميــة النقدية . وهناك كـثير من البـدائه الأخرى التى تُظهــر معرفـته الواسعــة بالقديم الكلاسيكى وأدبه : دفــاع عـن هوراس ضد اتهامــات بالنزعة اللا أخلاقية ، وتنديد بسينكا باعتباره سلفا لكورنى[٦٣] ، لكن لايوجد الكثير جدا مما يمكن أن يُسمى مناقشة أدبية .

وبطبيعة الحال ، فإن مـعظم نقد لسّنج الأدبى يتركز على الأدب الألمانى ، ومعظمه الآخر لاأهمــية له فيما عدا ما يهم المتــخصصين . وهو لم يعرف أى شيء عن الأدب الألمانى الأقدم ، وإن كــان فى أخريات حياته نقّح طبــعة بومر المشــوهة من «نيــبــولنجنليــد» ، ودراساته عن الــقديم أفـضت به إلى دراســة الحكايات الألمانية فى القــرن الخامس عشر ، والتى نشــر منها بحثا صــغيرا عن الإبداعيــة والتاريخ «عــما يســمى أسطورة زمن مُغَنّــى الحب» (١٧٧٣) ، وقد أظهر لسّنج بعض الاهتــمام انطلاقا أساســا من طبيعة لاهوتية أو لغــوية ببعض الأدب الألمانى في عــصر الإصلاح والــنزعة الإنســانية ، وأشرف عــلى إصدار المقطوعات اللاذعة للشــاعر الألمانى فريدريك لوجو[٦٤] فى القرن السابع عشر : وهكذا مسّته الروح الجديدة المغرمة بالتراث القديم الوطنى .

(٦٠) «الدراما في هامبورج» العدد ٩١ · الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٤٠٠ - ٤٠١ .

(٦١) «الدراما فى هامبورج» العدد ٧٠ · الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٣١٤ ومابعدها .

(٦٢) فى «المكتبة المسرحية» (١٧٥٤) : منكر ، الجزء الرابع ، ص ١٣١ - ١٧٤ ، ص ١٨٠ - ١٩٣ .

(٦٣) منكر ، الجزء الخامس ، ص ٦٧ - ٢٤٢ ؛ الجزء الخامس ، ص ٢٧٢ - ٣٠٩ .

(٦٤) فريد ريك لوجو (١٦٠٤ - ١٦٥٥) : كاتب ألمانى اهتم بالمقطوعات اللاذعة ، وقد سخر من المجتمع المعاصر فى زمنه [المترجم] .

غير أن لسّنج في معظمه قد كتب عن السابقين عليه مباشرة أو معاصريه . وهو عنيد فى عملية إدانته جوتشد . وقد قام بعملية مسح للمسرح الألمانى المعاصر فى زمنه ، وانتقد عددا كبيرا من صغار المؤلفين الذين نُسيت أسماؤهم نسيانا تاما ، وكان هذا جزءا من واجبه باعتباره ناشر كتيبات «الدراما فى هامبورج» ، وقد هاجم باستمرار فيلنت[٦٥] الشاب بسبب قصائده التعليمية الزائفة وبسبب مسرحياته المحاكية ؛ وإنْ كان قد دافع - فيما بعد - عن ترجمة فيلنت لشكسبير ،واعتبر «أجاتون» «العمل الرائع فى القرن» [٦٦] ، وقد أعجب بكلوبشتك أساسا كأستاذ بارع فى نظم الألفاظ والنظم الشعرى ، وإن كان قد اعترف بوجود نقص فى الألمعية الملحمية ومخاطر نزعته العاطفية المفرطة فى الشفقة [٦٧] .

ولم يعش لسّنج طويلا بما يسمح له بأن يرى المعركة الجديدة الخاصة بجماعة «العاصفة والاجتياح» . وآراؤه فى معاصريه الأصغر كانت إما متبلورة تماماً أو غير مسجلة ، وقد أحب «يوليوس الطاغية»[٦٨] من تأليف ليزفيتس[٦٩] وأعجب بفن جرشتنبرك[٧٠] فى «أوجولينو» باعتباره

(٦٥)كريستوف مارتن فيلنت (١٧٣٣ - ١٨١٣) : شاعر وكاتب وناثر ومترجم ألمانى ، عاش معظم حياته فى فيسار من ١٧٧٢) وهو صديق وشيلر وهردر ، وأسس مجلة شهرية أدبية صدرت من ١٧٧٢ - ١٧٨٩ ، وكتب الدراما بالشعر المرسل (المترجم) .

(٦٦) الدراما فى هامبورج ، العدد ٦٩ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٣١١ ، منكر ، الجزء ٢٠ ، ص ٢٦٦ .

(٦٧] قارن : منكر ، الجزء الرابع ، ص ١٤ - ١٥ ، ص ٤٠٠ - ٤٠٥ .

(٦٨) منكر ، الجزء ١٨ ، ص ١٧٠ .

(٦٩) جوهان أنطون ليزفيتس (١٧٥٢ - ١٧٨٠٦) : كاتب درامى ألمانى ، مسرحيته «يوليوس الطاغية» (١٧٧٦) من خير ما صدر من مسرحيات عن جماعة «العاصفة والاجتياح» (المترجم) .

(٧٠)(هنريس فلهم فور جرشتنبوك (١٧٣٧ - ١٨٢٣) : شاعر وناقدد ألمانى قدم الشعر القبلى إلى الأب الألمانى له فى المنف ، رسالة من غرائب الادب» توضح فيه مبادىء جماعة «العاصفة والاجتياح» (المترجم) .

«يتغذى على روح شكسبير»[٧١] ،ولكنه استهجن - فى رسالة مطولة كتبها للمؤلف - موضوعها الرئيسى - فهو سلبى ، وهو بسبب المعاناه لا يريده - باعتباره موضوعا غير درامى[٧٢] ، ووجهة نظر لسنْج فى جوته في فترة شبابه ملتبسة : فقد سماه العبقرية[٧٣] ، ولكنه - في السياق نفسه - استهجن «سُخفْه» و«هجومة السقيم» على مسرحية «السيتس»[٧٤] من تأليف يوريبيديس . وبدت مسرحية «جوتز» لجوته من ضمن المسرحيات التى أدانها لسّنج ، وفيها «يضع الشاعر سيرة رجل على شكل حوار ويتظاهر بأنّ هذا الشيء هو دراما»[٧٥] . وهو يندّد برواية جوته «آلام فرتر» لدواع أخلاقية ، ومما لاشك فيه أن هذا يرجع إلى أن لسّنج عرف أنموذج فرتر ، ألا وهو كارل فلهلم جيروسالم واحترم عقله وذكرياته :

«هل تصدقون أن شابا رومانيا أو يونانيا تأتى حياته على هذا النحو ولهذا السبب ؟مؤكد أن الجواب بالنفى . إنهم عرفوا كيف يحمون أنفسهم بشكل مختلف تماماً ضد مبالغة الحب . . ولقد نجحت التربية المسيحة وحدها فى إنتاج أصول جديرة بالازدراء ضئيلة الشأن نوعا ما ؛ نظراً لأنها تعرف كيف تحول حاجة مادية جميلة جدا إلى كمال روحى. وهكذا أيها العزيز جوته ؛ إننى أريد فصلا صغيرا ينضاف فى النهاية ، وكلما كان هذا مليئا بالسخرية كان هذا أفضل»[٧٦] وهو مثل معظم النقاد الأساتذة للمحترفين لم يستطع أن يستسيغ حقا ذوق جيل جديد .

(٧١) منكر ، الجزء ١٧ ، فى ٢٣٤ .

(٧٢) منكر ، الجزء ١٧ ، ص٢٤٤ - ٢٤٩ .

(٧٣) رسالة ال فيلنت (٨فبراير ١٧٧٥) : منكر ، الجزء ٢٢ ، ص ٣٠٢ .

(٧٤) قارن «جوته ، هلون ، فيلنت» . وقد أخطا لسنج فى التفسير فظن أن جوته يهاجم إيور يبدس .

(٧٥) منكر ، الجزء ، ١٦ ، ص ٥٢٥ .

(٧٦) رسالة إلي اشنبرج ٢٦ أكتوبر ١٧٧٤ : منكر : الجزء ١٨ ، ص ١١٥ وما بعدها .

وهكذا نجد أن تصريحات لسّنج النقدية الفردية لاتنضاف إلى كيان التقييم الحساس أو المناقشة الشديدة للأعمال العظيمة . ولكن لا يستحيل أن نغضى عن أهميته فى رفع المستوى العام للنقد الألمانى . ومن الناحية السلبية ؛ فإن هجومه على التراجيديا الكلاسيكية الفرنسية لابد أن المقصود به كان أن يشغل مكانة كبيرة ، ومن الناحية الإيجابية فإن تزكيته شكسبير كانت شيئا هاما بالنسبة للعصر على الرغم من وجود أسلاف له مثل جرشتنبرك فى ألمانيا . وبجانب هذا كانت هناك آثار في لسّنج تظهر اهتماما حتى بالشعر الشعبى : وهو في «رسالة في الأدب الجديد الخاص» (العدد ٣٣) يمتدح أغنية منطقة لابلاند[٧٧] والمرثية فى لاتفيا[٧٨] بسبب «روحها القومية وبساطتها الأسرة» ، وانتهى إلى أن «الشعراء يولدون فى ظل مناخ ، والمشاعر الحية ليست امتياز الأمم المتحضرة»[٧٩] وهذا الرأى مدهش للغاية ؛ نظرا لأن لسّنج واضح أنه لايعبأ إلاقليلا بالشعر الغنائى : فاهتماماته كانت بالدراما والملحمة والأجناس الأدبية شبه التعليمية من نوع الحكاية والمقطوعة اللاذعة . ولقد كتب لسّنج عن الحكاية والمقطوعة اللاذعة رسائل علمية نظرية وتاريخية مليئة بالفروق البارعة والتقسيمات الفرعية .

فلو كان لسّنج لم يخلّف لنا سوى كيان من التصريحات الخاصة والانتقادات للتمثيليات المنسية فى حالات عديدة لكانت أهميته قاصرة على الأهمية التاريخية ؛ وكان على مؤرخى الأدب الألمانى وحدهم أن يبذلوا

(٧٧) منطقة متسعة فى شمال أوربا يسكنها اللابيون فى الأجزاء الشمالية من النرويج والسويد وفنلندا والشمال الغربى من روسيا وهي في الدائرة القطبية الشمالية . (المترجم) .

(٧٨) فى الشمال الغربى من الاتحاد السوفيتيي السابق وأهلها لهم لغة خاصة من اللغات البلطيكية (المترجم) .

(٧٩) الرسالة الأدبية ، الرسالة ٣٣ . منكر ، الجزء الثامن ، ص ٧٥ - ٧٧ .

جهدهم لقراءة تحليلاته للتمثيليات الألمانية والفرنسية ؛ حتى لو تم هذا دائما بعنف شديد وقوة جدلية . غير أن لسّنج - بطبيعة الحال - أبعد من أن يكون مجرد ناقد تطبيقى . إنه مُنَظِّر للأدب على حدود علم الجمال . وهو لا يستطيع أن ينزل إلى مرتبة أدنى في مجال علم الجمال الفلسفى مع الفليسوف كانْت ؛ ولاتكاد توجد أى تأملات عامة عن الجمال أو الذوق على هذا النحو عند لسّنج . . بل هو بالأحرى تناول مشكلات عينية للغاية فى النظرية الأدبية ، بل وحتى تلك المشكلات بشكل نَسَقى . وكان المفروض أن يحمل «اللكوؤون» أصلا اسم «هرمايا»[٨٠] . وقد وُصف الكتاب بأنه «منتجات مختارة تشكل كتيبات» . وسلسلة كتيبات «الدراما في هامبورج» تعّرضت بحكم خطتها نفسها للمناقشات العرضية . ولما أصبح لسّنج منخرطا في مشكلة تجريدية مثل مشكلة العمومية توقف ، وقال : «هنا أذكّر قرائى بأن هذه الورقات مفروض فيها أن تحتوى أى شىء ؛ إلا أن تكون نسقا دراميا . ولهذا فأنا غير مقيد بأن أحل كل المعضلات التى أطرحها . وقد تبدو أفكارى أقل ترابطا ، بل إنها تبدو وكأنها تناقض نفسها . فماذا يهم ؟ يكفى أنها أفكار يمكن أن نجد فى وسطها غذاء للتفكير المستقل . إن كل ما أريده هنا هو أن أنثر «المعارف المتناثرة »[٨١] ولكن رغم افتقاد النسق نحصل على مناقشات عميقة لعدة مشكلات : فى «اللاكوؤون» مشكلات خاصة بالعلاقات بين الشعر وفن التصوير ، وفي سلسلة الكتيبات «الدراما فى هامبورج» مشكلات خاصة بوظيفة التراجيديا ، ومعنى

(٨٠) منكر ، الجزء ١٤ ، ص ٢٩٠ (المؤلف) . وكلمة هرمايا منسوبة للإله الأسطورى هرمس . والهرماىا هى أعمدة مربعة الزوايا محاطة بتمثال نصفى للإله هرمس . وهى مقامة عند أثينا في زوايا الشوارع وعلى الطرقات العالية وأمام البيوت (المترجم) .

(٨١) منكر ، الجزء ١٤ ، ص ٢٩٠

الشفقة والخـوف والتطهير . وهى مشكلات بحثـها لسّنج قبل هذا بسنوات في مراسـلات مستـفيضـة مع مندلسون ونيـقولاى[٨٢] . وبجانب هذا ، فى هذه الكتابات ، بل وحتى فى الرسائل بشكل مبعثر نجد بيانات عديدة عن المشكلات الرئيسية في النقـد فى القرن الثامن عشر : عن القواعـد ، عن العبقرية ، عن طبيـعة الشـعر . ومن ثمّ فإنّ شـيئـا مثل صورة نظرية لسّنـج الأدبية يمكن أن تتجمعّ معا .

يبدأ كتاب «اللاكوؤون» (١٧٦٦) بمشكلة تجـريبية أوحى به تمثال لاكوؤون ، وهو كاهن من طروادة . وقـد صُور أثناء قيـام ثعبانين ضخـمين بمهاجمـته هو وابنه بناء على أمر أبوللو الذى أراد أن يعاقبه بسـبب تحذيراته ضد أخذ الحصان الخشبى إلى طروادة . وهذه المجموعة المنـحوتة من الرخام قد وُجدت في روما في ١٥٠٦ ، وسرعان ما تبين الناس فيها العمل الذى نوّه به بلينى[٨٣] ، الذى أشار إلى الفنانين الذين نحتوه : هاجا ندروس ويوليد وروس وأثينودوروس من جزيرة رودس. وقـد حظى التمثال بثنـاء طوال القرنين السادس عشـر والسابع عشر على أنه تمثال من أعظم أعمال النحت الكلاسيكى : وهناك قصيدة لاتينية جرى تأليفها في سنة اكتشاف هذه المجموعة نفسها على يد جياكوبو سادولتو ؛ تحمل شهادة على أن هذه المجموعة جرى الإعـجاب بها بسبب تعبيرها العنيف وتصويرها الطبيعى للألم المخيف . وفى التركيز المبالغ فيه على العضلات تظهر في القرن السابع عشـر عبادة التشريح وذوق الزخرفة البشعـة (الباروك) بالنسبة

(٨٢) ١٧٥٦ - ١٧٥٧ ، انظر : لسنج بين مندلسون ونيقولاى ، بإشراف لابرت بتش ، ليبزج ، ١٩١٠ .

(٨٣) التاريخ الطبيعى ، الكتاب ٣٦ ، ص ٣٧ (المؤلف) وبلينى (٢٣م - ٧٩م) ، باحث رومـانى عمل قائدا فى أفريقيا وألمانيا فى شبابه . كتب فى التاريخ والبلاغة والعلم الطبيعى والتكتيك العسكرى ، له «التاريخ الطبيعى» فى ٣٧ كتابا ، وهو موسوعة عن العلم الطبيعى وخاصة ما يتعلق بالحياة الإنسانية (المترجم) .

إلى الرعب الذي تقوم المجموعـة بتحقيقه على نحـو كامل. غير أن ج . ج. فنكلمان فى كتـابه «أفكار عن تقليد الأعمال اليونانيـة فى فن الرسم والمشتغلين بالفنون» (١٧٥٥) قد تحدّى التفسيـرات السائدة . إن اللاكوؤون يُظهر له «نفساً عظيمة ومركبّـه بالرغم من العواطف . . إنّ هذا الألم لايكشف عن نفسه بأى غضب سواء فى الوجه أو فى الصيحة المرعبة ، بينما يتغنى فرجيل باللاكوؤون الخـاص به . وإن فـتحـة الفم لا تسـمح بهـذا ، بل هى بالأحـرى أنين قلق ومكبوت . وإن ألم الجسم وعظمة النفس موزعان ، وإذا جاز لنا القول فإنهما متوازنان فى جميع أنحاء الإطار الكلّى للشـخص بقوة متكافئة . إن اللاكوؤون يكابد ، لكنه يكابد مثل فـيلوكيتيس عند سـوفوكليس وتعاستـه تمسّ أنفسنا ، لكننا نحب أن نكون قـادرين على تحمُّل التـعاسة مـثل هذا الرجل العظيم[٨٤] وهكذا يؤكد اللكوؤون تعـميم فنكلمان عن الفن اليونانى وعن بسـاطته «النبيلة وعظمته الساكنة»[٨٥] ، ويتقبل لسّنج وصف فنكلمان للتـمثال ، لكنه يعترض على المقارنـة مع فيلوكتـيتسَ ، كمـا يعتـرض على التعمـيم عن الفن والأدب اليونانيين . إن فيلوكتيتس يصيح وينتحب ويلعن ويئن ويصرخ . وفينوس على الرغم من أنها مرسـومة بحذْق فحسب ، فإنها تصـرخ عند هوميروس . وإله الحرب مـارس يزأر ، وهرقل الذى يحتضـر يصيح ويئن من الألم . ويخـتتم لسّنج فصله الأول قائلا : «إذا كـان حقا أن صيحة من جـراء الإحساس بالألم الجسمانى - وبصفة خاصة حسب طريقة التفكير اليونانية القديمة - لاتتناغم مع عظمة النفس ، فإنها لا تكون من أجل التعـبير عن مثل هذه العظمة ؛ فالفنان تجنبّ مـحاكاة هذه الـصرخة فى الـرخام»[٨٦] . بل بالأحرى إن النحت وفن

(٨٤) ج.ج. فنكلمان « كراسات ورسائل» بإشراف فالترهم (فيسباند ،، ١٩٤٨) ص ٢٠ .

(٨٥) فنكلمان ، ص ٢٠ .

(٨٦) اللاكوؤون ، الفصل الثانى ، الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ١١ .

التصوير كانا مقصورين على تصوير الأجسام الجميلة . والجمال (واضح هنا أنه يعنى الجمال الجسمانى) هو القانون الأعلى للفنون التشكيلية .وفى الصورة القديمة لتضحية أفيجينيا يظهر أجاممنون وهو يخفى وجهه ، وتمثال اللاكوؤون بالمثل عليه أن يقبل الألم : « يجب أن يخافت الصرخات ويحولها إلى تنهيدات ، ولكن ليس لأن التجاعيد كانت ستفضح نفسا غير نبيلة ، بل لأنها كانت ستنتج التواء شنيعا للوجه فى الملامح»[٨٧] وفرجيل يستطيع أن يقصّ علينا عن اللاكوؤون وهو يصرخ : ولايخطر لأى مخلوق أن فماً مفتوحا على الآخر ضرورى للصراخ ، وأن الفم الكبير قبيح[٨٨] . وعلى نحو بطىء صاغ لسّنج عبارة مسرحية :

« إذا كان حقا أنّ فن التصوير والشعر فى محاكاتهما يستخدمان وسيلة هى الإشارات المختلفة تماما . . وإذا كانت هذه الإشارات تتطلب - بلا جدال - علاقة ملائمة مع الشىء المشار إليه . .إذن فإن من الواضح أن الإشارات المرتبة فى تجاور لاتستطيع إلا أن تعبر فحسب عن الأشياء التى توجد كلياتها أو أجزاؤها فى تجاور ؛ بينما لاتستطيع الإشارات المتعاقبة إلا أن تعبر فحسب عن الأشياء التى توجد كلياتها أو أجزاؤها متجاورة فى ذاتها . والأشياء التى كلياتها أو أجزاؤها فى تجاور تسمى أجساما . إن الأجسام بخواصها الظاهرة المرئية هى الموضوعات الخاصة الصالحة لفن التصوير .والموضوعات التى تكون

(٨٧) اللاكوؤون ، الفصل الثانى ، ص ٢ ، الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ١٨ .
(٨٨) اللاكوؤون ، الفصل الرابع ، الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ٢٤ .

كلياتها أو أجزاؤها متعاقبة تسمى أحداثا . والأحداث هي الموضوعات الخاصة للشعر. بالإضافة إلى ذلك ؛ فإن الأجسام لا توجد في المكان فحسب ، بل توجد أيضا في الزمان. وهي تتحمّل ، وهي في كل لحظة من ديمومتها قد تتخذ لها مظهراً مختلفا أو تقوم في مُركّب مختلف ، وكل من هذه المظاهر والمُركّبات المؤقتة هي نتيجة مظهر سابق ، وقد تكون علة مظهر لاحق ، ومن ثم فهي - كما هو حادث بالفعل - مركز الحدث . وبالتالي فإن فن التصوير يستطيع أيضا أن يحاكي الأحداث ، ولكن على شكل دلالة فحسب عن طريق الأجسام . ومن جهة أخرى ؛ فإن الأحداث لايمكن أن توجد بذاتها ، بل يجب أن تعتمد على كائنات بعينها .لهذا فطالما أن هذه الكائنات هي أجسام أو تعد هكذا ، فإن الشعر يصور الأجسام ، ولكن على شكل دلالة ، عن طريق الأفعال ، ولايستطيع فن التصوير إلاّ أن يستخدم فحسب لحظة مفردة من الفعل ، ولهذا يجب أن يختار اللحظة التي هي أكثر امتلاء . . . الشعر في محاكاته المتطورة قاصر على استخدام خاصية واحدة في الأجسام ، ولهذا يجب أن يختار تلك الخاصية التي تستدعي أكثر صور الجسم حسيّة . . . »[٨٩] .

هذه التفرقة المحورية لها نتائج عملية ذات أهمية كبيرة . فبالنسبة لفن التصوير ؛ فإنها تعني إدانة المجاز ومعظم ما يعتبره العصر أسمى جنس لفن التصوير ألا وهو تصوير التاريخ ، وكذلك تتالي المناظر في صورة واحدة وهو ما يسميه لسنج «اقتحام انفعال المصور العالم الشاعر ، وهذا ما لن يستحسنه الذوق

(٨٩) اللاكوون ، الفصل ١٦ ، الأعمال ، الجزء الثالث ، ص١٠٢ .

السليم على الإطلاق »[٩٠] وهذا يفضى إلى تأملات عن اللحظة المثمرة الأكثر امتلاء. وفى الأدب أفضت إلى إدانة الوصف المتعدد وإدراج الشعر الوصفى فى العصر الذى ازدهر منذ النجاح الهائل لقصيدة «الفصول» لطومسون فى ألمانيا مع المحاكين بروكس وهولرو إفالد فون كليست .وكلام هوراس عن «كما فن التصوير ، الشعر» ، الذى أفاد لعدة قرون على أنه أساس المقارنة بين الفنون تمّ استبعاده فن التصوير والشعر . ويتجادل لسّنج هنا أيضا ضد النظريات التى كانت سائدة على نطاق واسع فى ذلك الوقت . وهو يندّد بصفة خاصة بكتاب «بوليمتيس» لجوزيف سبنس[٩١] ؛ لأن سبنس قد قرر أنه «نادراً مايكون أى شيء حسنا فى وصف شعرى ، والذى يبدو عبثا إذا ماجرى التعبير عنه فى تمثال أو صورة»[٩٢] ، وقد ذكر كونت كايلوس[٩٣] فى كتابه «لوحات متصنّعة فى الإلياذة» (١٧٥٧) أنه كلما قدّمت القصيدة صورا وأحداثا يمكن رسمها ازدادت عظمتها كقصيدة ، وقد بحث (الإلياذة) و (الأدويسا) و(الإنيادة) ، وقدم اقتراحات خاصة باللوحات الفنية . وهكذا لم يكن لسّنج يحارب طواحين الهواء . وقد اقتبس قوة وصفية من كتاب «جبال الألب» لألبرت فون هولر ، وهو يعدّد النباتات والزهور ، ويصرّ على أنه مالم نرها من قبل ماكنا حصلنا على أى نوع من الصور البصرية فيها[٩٤] ، وهو يقتبس وصف أريوستو

(٩٠) اللاكوؤن ، الفصل ١٨ : الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ١١٧ .

(٩١) جوزيف سبنس (١٦٩٩ - ١٧٦٨) ، كاتب نوادر إنجليزى له «مقال عن أوديسا بوب» (١٧٢٧) ، وبفضله أتيح له التدريس فى جامعة أكسفورد عام ١٧٢٨ ، واكتسب صداقة بوب (المترجم) .

(٩٢) حوار ، الجزء ٢٠ ، ص ٣١١ :كما اقتبسه لسّنج «اللاكوؤن» الفصل الثامن : الأعمال ، الجزء ٣ ، ص ٦٩

(٩٣) توبيير جريمور كايلوس (١٦٩٢ - ١٧٦٥) : عالم آثار وكاتب فرنسى زار عدة دول أوربية جمع التحف القديمة ، وأصبح فنّان حفر بارزا . (المترجم) .

(٩٤) اللاكوؤن الفصل ١٧ ، الاعمال ، الجزء ٣ ، ص ١١١ وما بعدها .

للجنية السينا[٩٥] ، ليبرهن على أننا لا نستطيع أن نصورها ، حتى ولو أن المؤلف يصف شعرها وجبينها وأهدابها وشفاهها وأسنانها وعنقها وصدرها بالتفاصيل الشديدة . مثل هذا الوصف المتعدد يقابله المنهج الذي استخدمه هوميروس ليوحى بجمالها ، ذلك أن هلين تبدو هكذا في مجتمع الكهول الطروادين ، والكهول يتحدث بعضهم إلى بعضهم قائلين : «لايجب أن يلوم أى مخلوق الطروادين على ما يحسونه من افتقار إزاء هذه المرأة»[٩٦] وما لم يستطع هوميروس أن يصفه من أجزائها المكونة لها يتركنا نعرفه من تأثيرها ، فارسموا لنا أيها الشعراء البهجة والمودّة والحب والسرور التى يقدمها الجمال ، وأنتم تكونون قد رسمتم الجمال نفسه»[٩٧] . والشاعر - بجانب إظهار تأثيرات الجمال - يستطيع أيضا أن يظهر لنا الجمال في الحركة ، ألا وهو السحر . والشعر - على عكس فن التصوير - يستطيع أن يقدر على تصوير القبح المفرط ، ومن ثمّ يبتعث مشاعر مختلطة من الضحك والرعب ، كما هو الشأن بالنسبة لترستيس عند هوميروس أو «ريتشارد الثالث» عند شكسبير . ومع هذا يستهجن لسّنج ما هو منفر ، وما هو مقزّز في فن التصوير والشعركليهما ، ويقتبس بالنسبة للشعر أوصاف الجوع من دانتى (أجو لينو) ومن بومو وفلتشر (الرحلة البحرية) ، والفصول الأخيرة من اللاكوؤون يتناولها مع نقاط أثرية ، أى كحجة ضد رأى فنكلمان القائل إن تمثال اللاكوؤن يمت إلي زمن الإسكندر الأكبر . ولسّنج قلق بشأن تأريخه بعد (الإنيادة) لفرجيل ، ويحدد التاريخ في فترة متأخرة في عصر

(٩٥) أولاندو فوريوسو ، الفصل السابع ، ص ١١ - ١٥ .
(٩٦) الإلياذة ، الكتاب الثالث ، ص ١٥٦ وما بعدها .
(٩٧) اللاكوؤون ، الفصل ٢١ : الأعمال : الثالث ، ص ١٤٠ - ١٤١ .

الأمبراطور تيتوس [٩٨] . والبحث الأثرى الحديث قد اكتشف نعوشا فى جزيرة رودس ، تظهر أن النحاتين لابد أنهم قد عملوا حوالى عام ٥٠ق.م ، ومن ثم فهم يسبقون «الإنيادة» [٩٩] .

ويجب أن يعترف الإنسان بالأهمية الشديدة لمشكلة لسّنج المحورية : الفرق بين الفنون وحدودها ، ويستحيل أن نتفق مع الفيلسوف الإيطالى كروتشه الذى يرفض أن يعترف بأى تصنيف للفنون ، وهو يضع الإبداع الفنى - خالصا - فى الفعل الحدْسى للإنسان الذى يفترض أنه غير متأثر بالوسيط الفنى .ولسّنج نفسه فى «أميليا جالوتى» يبدو أنه يصادق على الفكرة القائلة إن «رافائيل سيكون أعظم العباقرة بين الفنانين المصورين ؛ حتى لو وُلد - لسوء الحظ - بغير يدين[١٠٠] ، لكن نظرية لسّنج بتمامها عكس هذه الفكرة ، بل إنه يمكننا أن نقول إنه يبدو غير مهتم ، أو يبدو ضبابيا بالنسبة للسؤال التالى : ما العنصر العام المشترك فى كل الفنون ؟ وتفرقة لسْنج الأساسية بين فنون المكان وفنون الزمان - وإن كانت موضع التساؤل والتجادل حولها - تبدو تفرقة صادقة ، كما أن اعتراضها على الأوصاف الساكنة فى الأدب لم تكن تلقى ترحيبا في عصرها فحسب ، بل هى قابلة أيضا للتطبيق اليوم إذا ما جرى توصيفها بشكل ملائم : فمعظمنا يتجاوز الأوصاف الشكلية فى روايات سكوت أو بلزاك . ومن المؤكد أن لسّنج قد وضع أصبعه على المسالة عندما أشار إلى صعوبة

(٩٨) تيتوس (٣٩ - ٨١) امبراطور روما فى الفترة من ٧٩ إلى ٨٤(المترجم)

(٩٩) نشر بعد وفاة فرجيل فى ١٧ ق.م ومن ثمّ فإنّه لا فنكلمان ولا لسْنج كان على حق . لقد أرّخ فنكلمان المجموعة فى فترة مبكرة جدًا وأرخها لسنج فى فترة متأخرة جدا .

(١٠٠) الفصل الاول .

تشكيل كليٌ من تراكم المعالم ؛ وهو على حق أيضا فى معارضة التركيز على عملية التصوير فى الأدب ، وهو أمر كان مفضلا فى القرن الثامن عشر من جرّاء التفسير الذي كان سائداً لمصطلح «التخيل» ، على أنه من الناحية العملية يتطابق مع التخيل البصرى . إن الأدب لايستثير صورا حسية ، أو إذا فعل هذا فإنه لايفعله إلا على نحو عَرَضى وبالمصادفة ، وبشكل متقطع . وحتى فى تصوير شخصية روائية ، فإن الكاتب لايحتاج إلى الإيحاء بصور بصرية على الإطلاق . ونادرا ما نستطيع أن نتصور معالم شخوص دوستويفسكى أو هنرى جيمز ، بينما نحن نعرف حالاتهم العقلية ودوافعهم وتقييماتهم ووجهات نظرهم ورغباتهم فى معرفة كاملة للغاية . ولسّنج يلحّ على تصوير الشخصيات بمعلم واحد من المعالم ، بنعت واحد له طابع هومــيروس ، وهو المنهج الجوهرى فى فن تولستوى أو توماس مان .

وقد صاغ لسّنج رأيه بأفضل ما يكون فى ملاحظة من الملاحظات التى واصل بها كتابه «اللاكوؤون» : «إننى أؤكد أن ذلك الذى يمكن وحده أن يكون هدف الفن الملائم له وحده ومتفردا ، وليس ذلك الذى تستطيع الفنون الأخرى أن تكون صادقة بالنسبة له أو تكون أفضل ». ولقد وجد تشبيها عند بلوتارك يصور هذا تصويرا حسنا . يقول : «إن من يحاول أن يقطع الخشب بمفتاح ، ويفتح بابا بفأس لا يُتلف كلا الأداتين فحسب ، بل يحرم نفسه أيضا من استخدام كلا الأداتين»[١٠١] إن نقاء التأثير هو الذى نتعاطف معه ، إذا ما كرهنا التصوير الأدبى وموسيقى البرنامج والعمارة الشعرية وخليط الفنون المماثل . ومع هذا ؛ فإن تصور لسّنج لما هو أدبى متفرد لن يبهرنا على أنه

(١٠١) اللاكوؤون ، الملحق الثانى ، الاعمال ، الجزء الثالث ، ص ٢٢٨ .

مُقْنع . فهـو فى الواقع - الرأى الذى يذهب إلى أن الدراما هى الجنس الأدبى الأساسى والمحورى فى الأدب ، ويرجع هذا - فى جـانب منه - إلى مساواته بين الحـدث والدراما ، وإن كـان يدرك أن الحدث فى الشـعر ليس بالضـرورة حادثاً خارجيا ، حركة خارجية . ومن جانب آخر لابد أنه يرجع إلى حساسية لسّنج ومعاصريه بالنسبة للشعر الـغنائى الذى يبدو للقراء المحدثين محور الشعر . وجانب ثالث يرجع إلى انشغال لسّنج بشكل كان هـو ميدان مسعاه الإبداعى ، وإلى الوضع المحـورى الذى تشـغله الدراما فـى النظرية الأرسطيـة للشعـر . ووجهة نظر لسّنج الخاصـة تتضح تماما فى رسالة كتبهـا إلى نيقولاى (٢٦مايو ١٧٦٩) تعلّق على عرض قدمه جـريف لكتاب «اللاكوؤون» ، لقد أدرك لسّنج أن كتـابه لايرد على كل التسـاؤلات ؛ فبـعد كل شىء جـرى تخطيط لسلسلة متتـابعة لكتاب «اللاكـوؤون» أطلق عليها اسم الجزء الأول . وهو يعـترف بأنّ الرأى المعروض فـى النص يحتاج إلـى توصيف : ففن الـتصوير ليس بـالفعل قاصرا على الإشارات الطبيعية ، والشعر ليس قاصرا على الإشارات المتعسّفة . ولكن من المؤكد أنه «كلما ابتـعد فن التصوير عن الإشارات الطبيـعية أو خلط العلامات الطبيعـية بالعلامات المتعسّفة ابتـعد عن نقطة ذروة كماله ، على حين أن الشعـر كلما اقترب من الكمـال اقترابا شديدا اكـتسبت علامـاته التعسـفية علامات طبيـعية . وهكذا فإن فن التصوير الأسـمى هو ذلك الذى لايستخدم إلا العلامـات الطبيـعيـة فى المكان ، والشعـر الأسمى هو ذلـك الذى لايستـخدم إلا العـلامات الطبـيعـية فـى الزمان » ، ولايفكر لسّنج فـى تأثيرات فن الرسم الرمـزى والمجازى ، ولكن هذه التأثيرات تبدو له غير خالصة :

«يجب على الشعـر أن يحاول أن يرفع العـلامات المتعـسّفة إلى عـلامات طبيعيـة : وفى هذا يختلف عن النثر ، ويصبح شعرا . والوسـيلة لتحقيق هذا

هى لغة الكلمات ووضع الكلمات والمعيار والصيغة البلاغية والمحسنات البديعية والتشبيهات إلخ . . وكل هذه تشكل علامات متعسفة أكثر شبها بالعلامات الطبيعية ، لكنها لا تغيرها بالفعل إلى علامات طبيعية ؛ وبالتالى فإن كل الأجناس الأدبية التى تقتصر على استخراج هذه الوسائل يجب النظر إليها على أنها أنواع للشعر أكثر انحطاطا ؛ وأعلى نوع للشعر سيكون ذلك الذى يحول العلامات المتعسفة بالكامل إلى علامات طبيعية ، وهذا هو الشعر الدرامى ؛ ففيه تكف الكلمات عن أن تكون علامات متعسّفة وعلامات طبيعية للموضوعات المتعسفة . ولقد قال أرسطو إن الشعر الدرامى هو الشعر الأعلى ، بل حتى هو الشعر الوحيد ، وهو يخصّص المكانة الثانية للملحمة طالما أنها -فى معظمها - درامية ، أو يمكن أن تكون درامية»[١٠٢] ، هذه رسالة كاشفة للغاية . وهى تحتاج إلى بعض التفسير : من المؤكد أن مصطلح «العلامات الطبيعية» المستمدّ من دوبو يُستخرج هنا على نحو غريب وعلى نحو فضفاض تماما ، والفقرة المقتبسة تذكر كلمة «المحاكاة الصوتية» ، أى استخدام اللغة كمحاكاة مباشرة للموضوع ، وهى تذكر الوزن الذى هو طبيعى لأنه مادى فى تأثيره ، وهى تذكر أيضا - وإن كان بحذر شديد - الاستعارات التى تعد (كما تُظهر مخطوطة مهملة) حيلة لرفع العلامات المتعسّفة إلى قيمة العلامات الطبيعية : «لما كانت قوة العلاقات الطبيعية تتألف من تشابهها مع الأشياء ، فإن الاستعارة بدل أن تقدم هذا التشابه الذى لاتقدر عليه الكلمات تقدم تشابها آخر ، فالشىء المشار إليه لاتزال له إشارة مع شىء آخر هو المفهوم الذى لايمكن أن يتجدّد بسهولة أكبر وبحيويّة أشد»[١٠٣] إن التشبيه ليس إلا استعارة

(١٠٢) متكر ، الجزء ١٧ ، ص ٢٩٠ ، ٢٩١ .

(١٠٣) اللاكوون ، الملحق الثانى ، الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ٢١٥ .

ممتدة . وهذه نظرية غريبة عن الصورة المجازية التى تردّ الاستعارة إلى مقارنات بين الأشياء غير المألوفة والأشياء الأكثر ألفة ، بل وحتى مع تضييق المجال تبدو النظرية عاجزة عن تأسيس الـزعم بأن اللغة الاستعارية هى لغة طبيـعية وليست لغة متعسـفة . ووجهة نظر لسّنج مرتبطة بشدة بوجهـة النظر الشائعة فى القرن الثامن عشرعن اللغة الشعرية الطبيعية البدائية كلغة استعارية . لكن يبدو أنه ينظر إلى مثل هذه اللغة على أنها مجرد بديل مؤقت عن استخدام العلامات الطبيعية فى الدراما ، فـإذا كنتُ قد فهمت لسّنج حـقا ، فإنّ اللغة فى الدرامـا تصبح طبيـعيـة ، لأن نطقهـا يتم من (خلال) الأشـخاص و(فى) الأشـخاص ، مع حركات وتعبيرات الوجه كما فى الحيـاة الواقعية ، ومن ثم تفقد الصفة القدرية للأعراف اللازمة لكل الاسـتخدامات الأخرى للغة ، واللغـة المنطوقة هى اللغة الطبيعية للانفعال ، ومن هنا يمكن أن توصل عواطف التعاطف والشفقة ، وهو الموضوع الأسمى للدراما . ومن ثم فإنّ كتاب «اللاكوؤون » ليس منعدم الصلة بسلسلة «الدراما فى هامبورج» ؛ فنحن ننتقل منطقيا من الكتاب الأول إلى الآخر .

وتصور لسّنج للفنون الجميلة هو - بدون شك - أضـيق بكثير من تصوره للأدب الذى يبحث عن نطـاق للتأثيرات الانفـعالية . وهو يتـمسّك فى الفنون الجميلة بمثال شـديد التجريد للجمال المادى الذى يعد التعـبير عنه ثانويا جدا . وحتى تفسيره لمجـموعة اللاكوؤون يبدو خاطئا : فالصور الحـديثة الجيدة تُظهر وجه الـلاكوؤون مـشوها من جـرّاء الألم الشديد : «إنه يرسم فى الهـواء من خلال الفم المفـتوح قليـلا ، ويقتصـد فى رسم معدتـه ، ومن ثم يرفع صدره ويُلقى برأسه للوراء على مؤخرة عنقه»[١٠٤] ، والمجموعة كلهـا تبدو بالأحرى

(١٠٤) مارجريت بيبير ، «اللاكوؤون» (نيويورك ، ١٩٤٢) ص ١٤ .

مثـالا صارخاً على فن الزخرفـة الغربية (البـاروك) الهلينى ، أكثر منه وصْـفًا كلاسيكيا . وعـلى أى حال يقصر لسّنج الفنون التشكيلية علـى تصوير الجمال الجسـماني على نحو ضـيق جداً ، حتى إنه يزيل تمامـا الفرق بين النحت وفن التـصوير . وهو يتناول النـحت بطريقة تفـترض أن مـا يقـوله ينطبق على فن التصـوير ، ومن ثم يتسـبّب فى تشويش الفنّين مما يتـعارض مع غـرضه الذى أقره، والخاص بوجود فرق ، ولسّنج فى فن التصوير نفسه يفضل بوضوح مجرد التصميم ولم يعرف التشكيل باللون . والتصميم ، سيكون قاصرا على الشخوص الإنسانية ؛ لأن «أسمى جمال جسـماني لايوجد إلا فى الإنسان ، بل وحتى فيه فقط بفـضل ما هو مـثالى»[١٠٥] و«تصوير الحـيوانات والزهور والمناظر الطبيعـية مرفوض؛ لأن هذه الأشياء عاجزة عن أن ترقى إلى ما هو مثالى»[١٠٦] . وهنا يبدو لسّنج أنه يشارك وجهة نظر عصر النهضة فى فن التصوير على أنه فن حر يجب أن يحكى قصة ذات دلالة إنسانيـة . ولكنه - فى الوقت نفسه - يرفض صراحة رسم التاريخ ، ويرفض معه الطبيـعة الصامتة والمنظر الطبيعي . وهكذا لا يتبقى منه سوى مجرد تصوير الأجسام المادية ، والذى - وفق نظرية اللحظة الحبلى المـتلئة - قد ينقل المعنى الإنسـانى بالإيحاء . وليس مثيـراً للدهشة أن لسّنج يتساءل : «مـا إذا كان المرء لا يريد أو لا يرغب في أن فن الرسم بالزيت لم يُخترع على الإطلاق »[١٠٧] ،وهذا أمر مثالى للغـاية ، وبه تصبح أجمل

(١٠٥) اللاكوؤن ، الملحق الثاني ، الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ٢١١ .

(١٠٦) المصدر السابق .

(١٠٧) اللاكوؤن الملحق الثانى ، الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ٢٤٣ .

تصميمات فلكسمان[١٠٨] أو ديفيد(١٠٩)أ أوانجر [١١٠] لا تبدو جذابة . وهذا يضحّى بالقيم الإنسانية للنظرة التى تقول : كما فى فن التصوير يكون الشعر ، وهى النظرة القديمة دون أن يحل محلها مثال جديد للقيم التصويرية الخالصة .

وهنالك قدر كبير من النزعة البدائية تتراكم ليظهر أن أفكار لسنج لم تكن جديدة بالمرة . ومن الواضح أن من الصحيح أن كثيرا من تساؤلاته وبعض حلوله قد وردت من قبل . وعلى سبيل المثال توجد عند شافتسبرى مناقشة مستفيضة عن « اللحظة المثمرة » ، وهناك إرهاصات عديدة بالفروق التى قال بها لسنج بين الفنون الجميلة والشعر عند دوبو وجيمز هاريس وديدرو وعند أدموندبيرك [١١١] على وجه الخصوص . ولكن الإرهاصات المتناثرة يمكن أن توجد بالنسبة لمعظم الأفكار . ومن المؤكد أن لسنج قد صاغ حجته الأساسية بشكل مدهش ومؤثر .

وتأثير كتاب « اللاكوؤون » - فى ألمانيا بصفة خاصة - كان عميقا ، وليس الأمر قاصرا على تقييد موضة الشعر الوصفى . وسوف نرى أن هردر بدأ نظريته النقدية كرد فعل على كتاب « اللاكوؤون » ، وأشار جوته فى سيرته الذاتية إلى ما فى الكتاب من كشوف إيجابية ، وكتب بحثه عن « اللاكوؤون

(١٠٨) جون فلكسمان (١٧٥٥-١٨٢٦) : نحات أسكتلندى ، وهو فنان بارز من أتباع الكلاسيكية الجديدة .(المترجم).

(١٠٩) جاك - لويس ديفيد (١٧٤٨ - ١٨٢٥) ، فنان مصور فرنسي ، يعد المؤسس للمدرسة الكلاسيكية الجديدة الفرنسية فى فن التصوير . (المترجم) .

(١١٠) جان - أوجست - دومينك أنجر (١٧٨٠-١٨٦٧) : فنان مصور فرنسى ، يعد من كبار الكلاسيكيين . ومن أشهر لوحاته «حمام تركى» (المترجم) .

(١١١) بحث فلسفى فى أصل أفكارنا عن الجليل والجميل (الطبعة الثانية ١٧٥٨) ص ٢٣٢ ، ص ٢٣٨

(١٧٩٨) ، والشعر الألمانى تحول بوعى شديد إلى الدراما ، وحتى فى الشعر الغنائى تطلب الحركة والتحرك والدينامية مهما يكن الثمن .

غير أن « اللاكوؤون » ليس إلا جزءا من العمل النقدى للسنج . ونظرية التراجيديا وتفسير أرسطو مشروحان فى الفصول الأخيرة من سلسة « الدراما فى هامبورج » وهى بالمثل ذات تأثير هائل يكاد يكون متساويا . وبعض الآراء المحورية فيه قد تنبأ بها فى كتاب « الرسائل الأدبية » وفى مراسلاته مع مندلسون ونيقولاى فى ١٧٥٦ - ١٧٥٧ ، والدراسة الدقيقة عليها أن تحدد الفروق بين هذه الأبحاث الأولى والآراء الناضجة فى سلسلة « الدراما فى هامبورج » . وكان لسنج فى المراسلات لا يزال يتحسس طريقه . ولقد عرف هدف الترجيديا فقط ، على أنه إثارة الشفقة : « إنها يجب أن توسّع قدرتنا على الشعور بالشفقة . وأفضل الناس المتأثرين هم أفضل الناس . . . ومن يجعلنا نتأثر ، يجعلنا أفضل وفضلاء على نحو أحسن » [١١٢] . أما الأعمال الدرامية التى لا تثير سوى الإعجاب بتحمل أشكال المعاناة ببطولة ، كما هى الحال فى الأعمال الدرامية لكورنى ؛ فإنها ليست التراجيديا حقا . وبالنسبة لهذه الدعوى يظهر لسنج كمدافع عن الترجيديا العائلية ؛ بل وحتى على أنه صاحب رأى يذهب إلى أن التراجيديا يجب الحكم عليها بدرجة الانفعال الذى تثيره ، وعدد الدموع التى يذرفها الإنسان . ومعضلاته ستكون موجهة - فحسب - ضد «الإعجاب» بالبطل الرواقى على نحو ما يرسمه كورنى ، والذى لا نستطيع أن نشفق عليه ، بل بالأحرى يجب أن نحسده ونحاكيه ، كما لو كان بطل الملحمة [١١٣] ، ويعطى لسنج فى « اللاكوؤون » مثل المحارب الرومانى ،

(١١٢) منكر ، الجزء ١٧ ، ص ٦ .
(١١٣) المصدر السابق ، ص ٦٧ - ٦٨ .

حتـى الموت الذى عليه أن يعانى صامتا ؛ لأنه لو استثار الحنو لتوقفت اللعبة . وإن وجود هذه الألعاب الخاصة بالمحاربين حتى الموت يبرهن للسنج أن الرومان لا يمكن أن تكون عندهم تراجيديا حقيقية . والأبطال التراجيديون من نوع أبطال المؤلف المسرحى الرومانى سنكا ليسوا إلا ملاكمين[١١٤] يلبسون أحذية خاصة بالتمثيل المسرحى . وسلسلة « الدراما فى هامبورج » تستأنف هذا الجدال لحسن الحظ ، وهى تتجاوزه ، والسبب فى هذا أن هذه السلسلة ليست - بأى حال من الأحوال - سوى كتاب مخيب للآمال يمكن فهمه فى إطار تكوينه . لقد دعا لسنج عام ١٧٦٧ ، ليكون الكاتب الدرامى لمسرح قومى تأسس حديثا فى مدينة هامبورج . ولما لم يكن يريد أن يلتزم بتقديم عدد محدد من التمثيليات جرى تقبل فكرة أن يكتب نوعا من الصحافة المسرحية يعلق فيها على التمثيليات المعروضة ، ومن ثم يحقق وظيفة إعلانية ، وبهذا يساعد فى التأثير على ذوق الجمهور ، ونصح الممثلين الذين يملكون المسرح . ولقد بدأ لسنج بالفعل باستعراض التمثيليات بشكل منتظم مرتين فى الأسبوع ، كما أنه نقد أيضا أداء الممثلين . ولكن سرعان مامرت الصحيفة بمتاعب وتخلى عن نقد التمثيل ، لأنه أثار ثائرة مستخدميه ، كما أنه تخلف تخلفا شديدا عن تعليقاته عن التمثيليات . وقد أعيد طبع الأعداد التى صدرت بشكل فيه قرصنة دون تصريح مما تسبب فى خسائر مالية ، وهكذا بعد صدور العدد ٣٢ جرى التخلّى عن التظاهر بإصدار الصحيفة دوريا ، وتزايد توقف لسنج عن متابعة العمل الإخبارى عن المسرحيات . وبعد العدد ٥٢ لم يناقش سوى سبع تمثيليات ، وشعر بأنه أكثر

(١١٤) اللاكوؤون ، الفصل الرابع - الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ٣٢ .

حرية فى الانغماس فى تأملات عامة عن طبيعة التراجيديا ، وعن معنى كتاب « فن الشعر » لأرسطو والموضوعات المماثلة . وتوقفت الصحيفة مع الأعداد ١٠٠ - ١٠٤ المؤرخة فى ١٩ أبريل ١٧٦٨ ، وهى تناقش بالاسم عرضا جرى فى يوليو السابق ، وفشل المسرح نفسه فى خلال عام . والأمر على نحو ما تأمل فيه لسنج فى العدد الأخير : « يا لها من فكرة طبيعية طيبة أن يتم إنشاء مسرح قومى لنا نحن الألمان ، فى الوقت الذى لم نصبح فيه - نحن الألمان - أمة بعد . إننى لا أتحدث عن الدستور السياسى ، بل أتحدث فحسب عن الطابع الأخلاقى . ويكاد المرء يقول إنه ليس عندنا مسرح ، إننا لانزال المحاكين الراسخين لكل شيء أجنبى[(١١٥)] » .

وهكذا يجب الحكم على سلسلة « الدراما فى هامبورج » على نحو ما كان مُصَمَّما لها أصلا للعرْض اليومى للتمثيليات ، التى لم يكن للسنج يد فى اختيارها . وهذا وحده يفسّر اختيار مسرحية « رودوجيون» لكورنى ، والتركيز على فولتير . لقد عُرضت هذه الأعمال ، ولم تُعْرَض أعمال راسين . وهذا يفسر الالتفات إلى التمثيليات الفرنسية والألمانية ، التى نُسِيَت اليوم نسيانا تاما ؛ وهذا يفسر أيضا التيار التحتى الإشكالى العام ضد الدراما الفرنسية ، التى يريد لسنج للألمان أن يتحرروا من قيودها . والحجج ضد خشبة المسرح الفرنسية ليست من منطلق قومى فحسب ، وإن كان لسنج يتحدى قراءه : « اذكر أى تمثيلية لكورنى العظيم مما لا استطيع أن أغتنمها فأحسنها .[إنه يعنى « أن اكتب تمثيلة أفضل من الموضوع نفسه ، لا مجرد (التحسين) »] . فبماذا

(١١٥) الدراما فى هامبورج . الأعداد ١٠١ - ١٠٤ : الأعمال . الجزء الرابع . ص ٤٤٥ .

تراهنون ؟ » [١١٦] إنها قائمة على تصور مختلف عن طبيعة التراجيديا وتفسير مختلف لأرسطو (الذى هو - دون شك - أقرب إلى معنى النص عن نص كورنى). وما هو جديد ومدهش فى ألمانيا وأفضى إلى خطأ التوحيد بين لسنج والكلاسيكية الجديدة ببساطة إلحاحه على أرسطو باعتباره الأستاذ : «إننى لا أتردد فى الاعتراف (حتى لو ضحكوا على محتقرين فى هذه الأزمنة المستنيرة) بأننى أعتبر العمل (كتاب « فن الشعر » لأرسطو) معصوما من الخطأ عصمة كتاب « العناصر » لإقليدس ... وإننى لأخاطر للبرهنة بتأكيد على أن التراجيديا لا يمكن أن تنتقل خطوة عن الخط الدقيق الذى رسمه أرسطو دون الابتعاد بعدا شديدا عن كماله » [١١٧] ، وليست هذه بالطبع نزعة سلطوية ، بل ثقة فى الحقيقة المطلقة . ويقول لسنج فى موضع آخر [١١٨] : إننى أقدّر سلطته بسهولة كافية ، إذا استطعت فحسب أن أقدر حججه » . وهو يصف إجراءه الذى اتخذه على النحو التالى :

« بهذه القناعة شرعت فى مهمة الحكم بالتفصيل على بعض أشهر النماذج فى المسرح الفرنسى . وبالنسبة لهذا المسرح يقال إنه تكون وفق قواعد أرسطو ، وقد جرت المحاولة بصفة خاصة لإغرائنا نحن الألمان ، بأنه بهذه القواعد وحدها نال الفرنسيون درجة الكمال التى فيها يستطيعون أن يطلّوا على كل مسارح الشعوب الحديثة ، ولمدة طويلة اعتقدنا هذا بصراحة ، حتى إن شعراءنا اعتبروا محاكاة الفرنسيين على أنه يجرى وفق قواعد القدماء . غير أن هذا التحامل لا يمكن أن يدوم للأبد ضد مشاعرنا . لقد استثيرت مشاعرنا لحسن

(١١٦) الدرامى فى هامبورج الاعداد ١٠١ - ١٠٤ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٤٤٨ .
(١١٧) الدرما فى هامبورج ، الاعداد ١٠١ - ١٠٤ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٤٤٦ .
(١١٨) الدراما فى هامبورج ، العدد ٧٤ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٣٣٨ .

الحظ من هجمتها من جرّاء بعض التمثيلات الإنجليزية ؛ وأخيرا أدركنا أن التراجيديا قادرة على تأثير آخر مختلف تماما عن التأثير الذى حققه كورنى وراسين . وحينئذ - وقد غشى أبصارنا شعاعُ الحقيقة هذا - ارتبطنا من جديد بحافة هاوية أخرى » . ولقد ظهر رأى يقول إنه لا حاجة إلى أى قواعد ؛ لقد كان الألمان على وشك أن « ينبذوا تجربة الأزمنة الماضية كلها بالإرادة » ، ومطالبة الشاعر أنّ « كل واحد يجب أن يكتشف الفن من جديد » . ولقد أمل لسنج أن يختبر هذا « التخمر من الذوق » بمقاومة وهم انتظام المسرح الفرنسى : « ما من أمة قد استوعبت استيعاباً خاطئا قواعد الدراما القديمة أكبر من الدراما الفرنسية» [١١٩] ، وهذا التناقض الظاهرى المتبدّى يشمل حججا ضد القواعد . وهو يحط - بشكل دائم - من شأن القواعد الآلية ، وهو فى مناقشته مسرحية « ميروب » لفولتير يقوم بمحاولة متطورة لإظهار أن تحفظه إزاء وحدة المكان ووحدة الزمان ووحدة الحدث يفضى حقا إلى استحالات ، بل حتى إلى أشكال من العبث : « وإلى المدى الذى كنت مهتما به فإن «ميروب» لفولتير و«ميروب» من تأليف مافى ، قد تمتدان إلى أكثر من ثمانية أيام ، والمنظر يمكن أن يُنصب فى سبعة أماكن فى اليونان فيما لو كان بها جماليات من شأنها أن تجعلنى أنسى هذه الحذلقات » [١٢٠] ، غير أن حجة لسّنج ليست هى الحجة الشائعة القائلة إن العبقرية يمكن أن تتجاوز القواعد أو أن القواعد ضيقة وقاصرة . فهو أحيانا يقول شيئا يبدو رومانتيكيا مخادعا : « إن العبقرية تضحك على كل الخطوط المَحـدَّدة للنقد » [١٢١] ، « إن العبقرية غير مسموح لها بأن تعرف

(١١٩) الدراما فى هامبورج ، الأعداد ١٠١ - ١٠٤ ، الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٤٤٧ - ٤٤٨

(١٢٠) الدراما فى هامبورج ، العدد ٤٦ ، الأعمال ، الجزء الرابع ص ٢٠٦ .

(١٢١) الدراما فى هامبورج ، العدد ٧ ، الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٣٤ .

آلاف الأشياء التى يعرفـها كل تلميذ . ليس الأمر أمر مخـزون متراكم لذاكرة العبقرى ، بل الأمـر أمر ذلك الذى يستطيع أن ينتجه من نفســه ، من مشاعره الخاصة ، ويشكّل ثرواته »[١٢٢] ، ولكنه يلحّ - بشكل عام - على الصراع بين العبقرية والقواعد ، بين التخيل والحكم:

« شكرا لله ، فنحن عندنا الآن جيل من النقاد يتـألف نقدهم الأسمى من تعريض كـل نقد للشك. إنهم يصـيحون : (العـبقـرية !العبـقرية !)، (إن العبقرية تتجاوز كل القواعد) ، (إن ما تنتجه العبقرية هو القواعد) . وهكذا يتملقـون العبقـرية ، وكما أتخـيل فإنهم يفعلون هـذا لكى يعدُّوا هم بدورهم عباقرة . لكنهم أيضــا إنما يكشفون للغاية أنهم لا يشعرون بشـرارة العبقرية فى أنفسهم ، عندما يضيفون فى النَّفَس الواحـد عينه : (القواعد تكتب العبقرية) ، كما لو كان يمكن كبْت العبقـرية بأى شىء فى العالم ، وزيادة على ذلك كبْتها بشىء مستمد منها ، بل كل عبقرى هو ناقد بالفطرة »[١٢٣] . « وإن مَنْ يفكر بشكل حـقيـقى يبـدع أيضا ، ومن يريد أن يبـتكر يجب أن يكون قـادرا على التفـكير »[١٢٤] ، وهكذا يطور لسنّج الرأى الذى ينادى بأن الشـاعر يتـصرف بهدف مقصـود ويجب أن يبدع عالماً هو أيضا عالم مقـصود ذو هدف ومتناسق إن القواعـد الآلية لا تهم . كـما لا يهم حـتى نقاء الأجناس الأدبـية . وهذا يتضح من فقرة مدهشة تقرر » :

« فى كتبنا المدرسية من الحق أنه يجب علينا أن نفصل بين الأجناس الأدبية بحرص شـديد قدْر الإمكان ، ولكن إذا كانت العـبقرية - لأسبـاب أسمى -

(١٢٢) الدراما فى هامبورج ، العدد ٣٤ ، الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ١٤٩ .

(١٢٣) الدرما فى هامبورج ، العدد ٩٦ ، الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٤٢٢ .

(١٢٤) الدراما فى هامبورج ، العدد ١٩٦ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٤٢٣ .

تدمج عـدة أجناس أدبية منهـا فى جنس واحد ، ويؤدى هذا نفس الـغرض ، فدعونا نَنْس كتبنا المدرسية ، ولا نبحث إلا فـيما إذا كان العبقرى قد حصل ، هذه الأغراض الأسـمى . لماذا أبحث بما إذا كانت تمثـيلية ليـوريبيـدس ليست قصصـية تماما ، وليست دارمـا تماما ؟ سموها هجـينًا ؛ يكفى أن هذا الهجين يسرنى أكثر ، ويهزنى على نحو أفضل من الأعمال الأشد شرعية لأمثال راسين الذين هم على صواب عندنا أو مهما تكن التسمية التى يمكن أن تطلق عليهم . لأن البغل ليس فـرسا ، وليس حمارا ؛ لهذا فـإنه يكون أقل شأناً من بين كل الحيوانات المفيدة فى القدرة على التحمل ؟ [١٢٥].

إنّ ما يهم هو تناسق عالم الشاعـر واحتماليته ونقاؤه وخصـوصية تأثيره - ويكرر لسنج - على نحو دائم - أن الحدث يجب أن يكون له مساره المنطقى : «إن العبقـرية لا تعبأ إلاّ بالأحـداث المتنامية بعضـها فى بعض ، مـع وجـود سلسلة مـن العلـة ، والمعلـول ، ورد المعلول إلـى العلة ، وفـى كـل موضع يتـم استبعاد الصدفـة ، ويجـب تسبيب كـل شىء فـى حدوثـه ؛ حتـى إنـه لا يمكن أن يحدث على نحو آخر ، هذا هو عمل العبقرية » [١٢٦] ، ولا يجب أن تكون هناك أى معجزة فى الدراما ، حتى ولا مـجرد الدقة التاريخية ؛ لأن هناك أحداثا تاريخـية عديدة غير قـابلة للتفسيـر ، وغيـر قابلة للاستيعاب ، وغيـر متناسـقة تمامـا . إن التراجـيديا ليـست «تاريخا مـوضوعـا على شكل حوار»[١٢٧] ، وهـذه النقطـة تناولهـا لسنج باستـفاضة كـبيـرة مـع تناوله لمسرحيـة «اسكس» لتوماس كورنى ، واعتـراضات فولتير التاريخية عـلى

(١٢٥) الدراما فى هامبورج ، العدد ٤٨ : الأعمال ، الجزء الرابع ص ٢١٧ - ٢١٨ .

(١٢٦) الدراما فى هامبورج ، العدد ٣٠ ، الأعمال ، الجزء الرابع ص ١٢٢ .

(١٢٧) الدراما فى هامبورج ، العدد ٢٤ ، الأعمال ، الجزء الرابع ص ١٠٨ .

التمثيلية . وحيثما يتواجه الشاعر مع أحداث غير محتملة مثل قتل كليوبترا لزوجها وابنيها فى مسرحية « رودوجيون » لكورنى ، فإنه يجب أن تبدو هذه الأحداث غير المحتملة ضرورية : « إنه وهو غير مرتاح لتأسيس الاحتمالية على سلطة تاريخية ، فإنه سوف يسعى لتشييد طبائع شخوصه ، بحيث تكون الأحداث المتولدة الواحد من الآخر تأتى بالضرورة ، وهى تلك الأحداث التى تجعل الشخصيات تدخل فى الفعل والحركة ؛ حتى يمكن تحديد عواطف كل شخصية ، ورفع هذه العواطف عبر المراحل المتدرجة حتى إننا لن نرى فى كل موضع سوى أشد المسارات طبيعية وشيوعا والخاصة بالأحداث »[١٢٨] ، إن على الشاعر أن يطور « التنظيم الخفى » لحبكته[١٢٩] ، لأنه يحتاج إلى هذه «الاحتمالية الداخلية »[١٣٠] لتحقيق هذا التوحد مع الطابع الذى هو أساس الشفقة ؛ وبالتالى هو أساس تأثير التراجيديا . وعلينا أن ندرك أن «تيارا مشابها قد يدفعنا أيضا إلى القيام بأعمال نعتقد -ونحن فى حالة برود- أنها أبعد ما تكون عنا»[١٣١].

وهكذا فإن مسألة تأثير التراجيديا - أى التطهير من خلال الشفقة والخوف - مرتبطة بمسألة نظم التراجيديا . ولقد اكتشف لسنج - الآن - أنه يستحيل أن نحدد التأثير التراجيدى على أنه مجرد شفقة أو حنو . وهو يفسّر الفقرة الهامة الحاسمة عند أرسطو ، على أن المقصود بها هو « الشفقة مع الخوف » فى موقف فيه الخوف هو ملازم ضرورى للشفقة . والخوف ليس الرعب ، بل هو خوف « ينشأ من تشابهنا مع الشخص الذى يعانى . . . الخوف الذى نستطيع

(١٢٨) الدراما فى هامبورج ، العدد ٣٢ : الأعمال ، الجزء الرابع ص ١٤١ .

(١٢٩) الدراما فى هامبورج ، العدد ٣٢ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ١٤٢ .

(١٣٠) الدراما فى هامبورج ، العدد ١٩ : الاعمال ، الجزء الرابع ، ص ٨٦ .

(١٣١) الدراما فى هامبورج ، العدد ٣٢ : الاعمال ، الجزء الرابع ، ص ١٤٢ .

به نحن أنفسنا أن نكوّن هـذا الموضوع الخاص بالشفـقة »[١٣٢] ؛ إننا يجب أن نشـفق على البطل إذا كان ثـوب البطل « من نفس ثوّبنا »[١٣٣] ، أى من نفس النسـيج ، أى إذا كان« واحـداً منا »[١٣٤] ، ومن ثم لا يكون فـوق الإنسانيـة العامة المشتركة أو تحتها . وإن شهداء كـورنى ووحوشه ليسوا مثيرين للشفقة ، ومن ثم ليـسوا تراجيـديين ، بمثل ما أن ريتـشارد الثـالث عند شكسبـير ليس تراجيديا . ومثل هذه الشـفقة التراجيدية الملازمة للخـوف يجب أن نميزها عما يسميه لسـنج « حب البشر » ، الحنو الذى نستطيع أن نمده باعتبـارنا بشرا حتى لأسوأ المجرمـين . ولكن ما المقصود « بالتطهـير » لمثل هذه الشفقـة ومثل هذا الخوف ؟ إن مصطلح « التطهير » قد تسبب فى ظهـور أشد التفسيرات تنوعا : والتطهير فى نظر البعض مقصود به تعويد عقولنا ، وجعلها صلبة ضد الشعور بالخوف والشفقة ، وهو بالنسبة للبعض الآخر مقصود به فى الأغلب العكس : تلطيف ، تنقية ، محو للشفقة والخوف ، أو حتى زيادة فى هذه المشاعر . وقد جرى تفـسيـر التطهيـر بقناعة من جانـب الأرسطيين المحدثين مثـل برنيز[١٣٥] بالمصطلحات الطبية على أنه علاج بالطريقة المثلية التقمصية . إن على (العقل) أن يتطهر بالشفقة والخوف . والتطهيـر عملية مداواة . وللسنج تفسيره الخاص ، الذى يصعب أن يكون صحـيحا من الناحية التاريخيـة ، لكنه يتلاءم مع خطته الخاصة : إنه يُسَـاوِى التطهير مع الوسط الذهبى المعتدل للعـواطف ، كما ورد فى كتاب « الأخلاق النيقوماخـية » لأرسطو : « التطهير لا يقوم فى شىء آخر غير تحويل العـواطف إلى عادات فاضلة »[١٣٥] وعلينا أن نحقق الوسط الذهبى

(١٣٢) الدراما فى هامبورج ، العدد ٧٥ : الأعمال الجزء الرابع ، ص ٣٢٣ .

(١٣٣) الدراما فى هامبورج ، العدد ٧٥ : الأعمال الجزء الرابع ، ص ٣٢٥ .

(١٣٤) الدراما فى هامبورج ، العدد ٧٥ : الأعمال الجزء الرابع ، ص ٣٢٤ .

(١٣٥) الدراما فى هامبورج ، العدد ٧٨ : الأعمال الجزء الرابع ، ص ٣٤٨ .

للشفقة والخوف : إن من يشعرون بشعور زائد ، عليهم أن يتعلّموا كيف يشعرون على نحو أقلّ ، ومن يشعرون بشعور قليل ، عليهم أن يتعلموا ان يشعروا على نحو أشد . إن التراجيديا هى « مدرسة العالم الأخلاقى »(١٣٦) . وهذا - بطبيعة الحال - أساسى بالنسبة للرأى الكلاسيكى الجديد فى كل الأدب . « إن كل أنواع الشعر مقصود بها أن تحسّننا » ، ومن المؤسف « أنه يوجد شعراء يشكون حتى فى هذا »(١٣٧) .

إن كل أجناس الأدب موجودة بهدف تحسيننا ، وعلى أى حال ، فإن التراجيديا فيها هذه الوسيلة الخاصة للتحسين : التطهير من الشفقة والخوف . ويصرّ لسّنج - فى تناقض واضح مع الفقرة التى يعترف فيها بخليط من الأجناس - على « أنّ كل أجناس الشعر لا تسطيع أن تحسّن كل الأشياء ، على الأقل ليس كل جنس على نفس المستوى من الكمال مثل الجنس الآخر ؛ ولكن ما يستطيع كل جنس أن يحسّنه بأقصى كمال وأفضل من أى جنس آخر - ذلك وحده هو هدفه الخاص »(١٣٨) . ولقد أصبح ساخطا تماما على الرأى الذى يذهب إلى أن المسرح لا يحتاج إلاّ إلى أن يسرّنا بأن يقص حكاية : «إلى أى غاية يكون العمل الشاق للشكل الدرامى ؟ لماذا نبنى مسرحاً ونجعل الرجال والنساء يتقنعون ، ونعذب ذاكرتهم ، وندعو كل المدينة لكى يجتمع أهلها فى مكان واحد ، إذا كنت لا أقصد المزيد عن عملى وعن عرضه لبعض تلك العواطف التى يمكن أن تنتج بشكل حسن بقصة حسنة ، يستطيع كل إنسان أن يقرأها بجانب ركن مدفأته فى المنزل ؟(١٣٩) وتتناسى هذه الشكوى وجود

(١٣٦) الدراما فى هامبورج ، العدد ٥ : الأعمال الجزء الرابع ، ص ١١ .

(١٣٧) الدراما فى هامبورج ، العدد ٧٧ : الأعمال الجزء الرابع ، ص ٢٤٥ .

(١٣٨) المصدر السابق .

(١٣٩) الدراما فى هامبورج ، العدد ٨٠ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٣٥٢

جاذبيـة الكوميديـا ، وتتجاهل حـقيقـة أن الممثلين لا يعـذبون ذاكرتهم ، بل يحبون أن يؤدوا أدوارهم ، وأن الناس تحب أن تقنع أنفسـها ، وأن تتجمع فى مكان واحد .

ولكن ليس من الممكن أن نستبعـد نظرية لسّنج عن التراجـيديا باعتـبارها نزعة تعليمية بسيطة أو حتى أنهـا ترتد إلى عملية توازن الشفقة والخوف ، التى يفسرها على أنهـا « تطهير » . إن التراجيديا تحقق كل هـذا ؛ لأنها تبدع عالما مماثلا للعالم الواقع . إن عالم الدراما هو :

« عالم آخر ، عالم أحداثه التى يمكن - بـالصدفة - أن تترابط بنظام آخر ، ولكن يجب أن تظل مـترابطة منطقيـا كما هى هنا ، عـالم يمكن أن يتبع فـيه المعلول العلة بنظام آخر ، ومع هذا يفضى إلى التأثير العام للخير ؛ بالاختصار عالم عبقرى ، وهو (إذا سمح لى بأن أحدد المبدع بدون أن أذكر أحدا بالاسم عن طريق أكثر إبداعاته نبلا) يحاكى ذروة العبقرية فى عمل مصغر ينقل ويُقَلِّل ويزيد جـزئيات العـالم الراهـن ، لـكى يشكل كُـلاً ، ومنـه يتناغم مع أهدافه وغاياته »(١٤٠) .

ويبـدو أن التراجـيديا هى تبـرير لما هو قدرى ، لاهوت طبـيعى ، عـالم أخلاقى مـلازم بمثل ما أن كـون الله المخلوق حسن بالرغم من أنـنا قد لا نرى الخيـر الأقصى فى أى شـر جزئى . وفى التـاريخ قد يكون هنـاك وحوش من أمثال ريتشارد الثالث ، وقد تكون هناك معاناة بريئة ، لكن التاريخ حينئذ :

« يكون له تبـريره فى التـرابط الأبدى واللامتنـاهى لكل الأشيـاء . وفى التاريخ الكل هو حكمة - وخيرية ، وإن كـان قد يبدو لنا أن هناك قدرا أعمى

-- (١٤٠) الدراما فى هامبورج ، العدد ٣٤ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ١٥٠ .

وقسوة فى الحلقات القليلة التى يلتقطها الشاعر . ومن هذه الحلقات القليلة يجب على الشاعر أن يشكّل كُلاً ، مستديرا فى ذاته ، كاملا ، ويتم تفسيره فى ذاته على نحو كامل ، وحيث لا تنشأ أى معضلة لا يوجد لها حل فى خطته . ولا يجب أن نضطر نحن إلى أن نبحث عن سبب فى الخارج ، فى الخطة العامة للأشياء . وهذا الكل الذى يشكله هذا المبدع الأخلاقى [الشاعر] يجب أن يعودنا على الاعتقاد بأن كل الأشياء تُحَلُّ فيه من أجل الأفضل ، وكذلك سيكون هذا على الأرض . إن الشاعر ينسى أشد دعاويه نبلا عندما يحشر فى دائرة ضيقة الطرق التى لا يمكن استيعابها الخاصة بالعناية الإلهية ، ويوقظ - عن عمد - تهديدنا المرتعد . . . فإلى أى غاية تسير هذه الانفعالات الحزينة ؟ هل لكى تعلمنا الخضوع ؟ إن العقل الرزين - وحده - هو الذى يستطيع أن يعلمنا هذا ، وإذا أريد لتعاليم العقل أن تستحوذ علينا - رغم كل خضوعنا - علينا أن نستعيد الثقة والشجاعة المفرحة ، فإنه من أكبر الضروريات أن يجرى تذكيرنا بأقل شىء ممكن بالأمثلة المحيرة ، بالأقدار المرعبة غير الحسنة . فلنبعدها عن خشبة المسرح ، فلنبعده - إنْ أمكن - جميع الكتب ! »[141] .

إذن الدراما تظهر لنا العالم على نحو عقلانى ، وقد ارتفع إلى الإرادة الأخلاقية ، ويخضع لها . لا يجب أن تكون هناك أى معاناة بريئة على خشبة المسرح ؛ لأن العقل والدين يجب أن يقنعانا بأن الفكرة الخالصة للبشر كتعساء من جراء جريمة ليست من جانبهم هى «فكرة مزيفة بقدر ماهى مجدِّفة»[142] . إن للتراجيديا وظيفتها السامية بالكشف عن نظام الكون ، ولسنج مع تفاؤل

(١٤١) الدراما فى هامبورج ، العدد ٧٩ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٣٥١ .
(١٤٢) الدراما فى هامبورج ، العدد ٨٢ : الأعمال الجزء الرابع ، ص ٣٦٤ .

القرن الثامن عشر ونوعــه الخاص ذى الإيمان بإله مُحْسن أريحى وبكونه يفكك تصور التراجيديا : ففى تراجيديته لا توجد أى إرادة حرة ، لا يوجد أى صراع بين الإنسان والله ، بين القدر والكون .

وتصوّر لسّنج للتراجيديا هو تصور أخلاقى عميق . وهذا التصور يتفق مع التفــسير اللاحــق عند بوتشر لأرسطو ، فعنــده أن « الحدث الدرامى يجب أن يكون ذا دلالة هامة ، وأن معناه قادر على مثل هذا الامتداد والتوسع ؛ حتى - من خلاله - نستطيع أن نميـز القوانين الأعلى التى تحكم العالم »[١٤٣] ، ولكن لسنج - لسوء الحظ - يخــون حدود مزاجــه وعصره فى تصوره لهــذه القوانين الأعلى ؛ فكونه هو كــون القرن الثامن عــشر ، كون اللــه المحسن الأريحى ، والطبيعة المعطاءة ، والإنسان الخير أساسا . والتراجيديا بهذا تُحْرَم من ارتباطها بالتضــحية «وما هو بطولى عظيم ، ومــا هو معجز ، ومــا هو إلهى ، « السر العظيم » وتتقلص إلى مــوضوع درس فى النزعة الخيرية . وتأكــيد لسّنج على تناسق عالم الدراما وكليته والاحتمالية الداخلية يبرر بالفعل أى فن يكون صادقا ومتناســقا سيكولوجــيا ، ويكون تراجــيديا أو حتى درامــيا على الإطلاق . إن البطل يتقلص فى المكانة : إنه لا يستطيع أن يكون شهيدا أو مجرما ؛ إنه يجب أن يكون إنسانا متوسطًا كل جريرته هو الفــشل غير المفهوم ، غلطة ترتكب فى ظل ظروف مخــففة من الصــفات الطبيــعية أو الجــهل . وشجنه شجن مــجرد المعاناة ، والمســتمع يجرى تصــوره على أنه متذوق للشــفقة ، إنســان عليه أن يدرّب إنسانيتــه ويمرنها على العادات الفاضلة ، وليــس الإنسان الذى يكون إما مهــتزا أو ممــزقا من جــراء التراجــيديا ، أو مــتداويا بالتــحمّل الرواقى وعــدم

(١٤٣) « نظرية أرسطو فى الشعر والفن الجميل » (الطبعة الثانية . لندن ١٨٩٨) ، ص ٢٦٥ .

الاكثرات . ومن ثم يصبح لسنج الفشل نفسه لعصره ، ليلتقط طبيعة الفن التى نجدها عند دكـتور جونسون ، وعند ديدرو ، ومـعهما هيّـأ تصور الأدب الذى يضمّ الواقعية السيكولوجية والاجتماعية فى القرن التاسع عشر .

المصادر والمراجع

German literary theory and criticism in the 18 th century : there is only a small sketch on criticism, Sigmund von Lempicki, "Literarische Kritik," in Reallexikon der deutsdhen Literaturgeschichte, ed P. Nerker and w. Stammler (Berlin 1925 - 31),2, 146 - 68.

The period before Lessing : Emile Grucker, Historic des Idees Litteaireset Esthetiques en Allemagne, Paris, 1883' Fridfrich Braitmaier Geschjchte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Mahler bis auf Lessing, 2 vols. Frauenfeld, 1888 - 89 (diffuse but instructive)' Alessandro Pellegrini, Gottsched, Bodmer, Breitinger e la Poetica dell; Aufklarung, Catania, 1952.

Aesthetics : besides Baumler, Kants Kritik, see Rudolf Sommer, Grundruge einer Gesdhichte der deutschen Psychologie und Asthetisk von Wolff-Boumgorten bis Kant-Schiller, Wurzburg, 1892.

Baumgarten : Reflections on Poetry. Meditationes philosophicae, trans., with the original text, by K. Aschenbernner and William B. Holther, Berkeley, 1954 (there is a rare reprint of the Meditationes, ed Croce, Naples, 1900, and a German trans. in Albert Riemann, quoted below). See also Aesthetica (With Meditationes), Bari, 1936. On Baumgarten : Ernst Bergmann, Die Begrundung der deutschen Ads-

thetik durch A.G. Baumgarten und C.F Meier, Leipzig, 1911' Benedetto Croce, "Rileggendo 1" Aesthetica" del Baumgarten," in Ultimi saggi (Bari, 1948), pp. 79 - 105, ist printing 1932; Albert Riemann, Die Aesthetik A.G Boumgartens, Halle, 1928 .

J.E. Schlegel : Aesthetische und dramaturgische Schriften ed Johann von Antoniewicz, Deutsche Litteraturdenkmale, No. 26 Heilbronn. 188; Elizabeth M . Wilkinson, Johann Elias Schlegel, a Herman Pioneer in Aesthctics, Oxford, 1945 (good but Greatly overrates Schlegel).

Bodmer : no modern edition . On Bodmer : Max wehrli, Johann Jakob Bodmer und die Geschichte der Literatur (Frauenfeld, 1936) contains a bibliography .

Mendelssohn : many reprints. 1 use Schriften zur philosophie, Aesthetik., und Apologetik, ed Moritz Brach, 2 vols. Leipzig, 1880 On Mendelssohn : Ludwig Coldstein, Moses Mendelssohn und die drutche Asthetik, Konigsberg, 1904.

Winckelmann : Samtliche Werke, ed J. Eiselin, 12 vols. Donauesdhingen, 1928 - 29 Life : Carl Justi, Winckelmonn, sein Leben, seine Werke und Zeitgenossen, 3 vols. Leipzig, 1899 - 72. Comment : C.Baumecker, Winckelmonn in seinen Dresdener Schriften, Berlin, 1933 (good on Sources); F . Schultz, Klossik und Romontik der Deutschen, Vol. 1 , Stuttgart, 1935 (has a good chapter : pp. 65 - 138); and in English, besides W.Pater's 1968 essay, see H.C,Hatfield,

Winckelmann and His German Criticsm 1744 0 81, New York, 1940

LESSING

I quote from Lessing's Werke, ed. Franz Bornmuller (5 vols. Bibli ographisches Instiut, Leipzig, 1884) and where this fails from Samtliche Werke, ed. K.Lanchmann and F. Muncker, 23 vols. Leipzig, 1886 - 1924 (cited as Muncker) .

Lessings Brifwechsel mit Mendelssohn und Nicllai uber das Teauerspiel was ed . by Robetr Petsch, Leipzig, 1910. See also Lookoon, With very full notes by Hugo Blumner (2d ed. Berlin, 1880), 756 pp. An American ed. of the Herman text with commentary (and a reprint of the pieces by Herder and Goethe) was ed. by William G. Howard, New York, 1910

Of the very extensive literature on Lessing I have found these books and articles .

Alexander Aronson, Lessing et les classiqueṣ francais, Montpellier 1935 .

Margaret Bieber, Laocoon. The Influence of the Group since Its Rediscovery, New York, 1942

Josef Clivio, Lessing und das problem der Teagodie, Wege zur Dichtung, Bo. 5, Zurich, 928 (good) .

Max Rommerell, Lessing und Aristoteles. Untersuchung uber die Theorie der Tragodie, Frankfurt, 1940 (extremely learned and subtle' on cornellie and Aristotle as well).

Folke Leander, Lessing als aesthetischer Denker, Goteborg 1942 .

Fred o. Nolte, "Lessing's Correspondence with Mendelssohn and Nicolai" in Harvard Studies and Notes in Philology and Literature, 13 (1931), 309 - 32 .

Fred O. Nolte, Lessing's Laokoon, Lancaster, pa. 1940

Camille pitollet, Contributions a l'etude de l'hispanisme de G.E. Lessing , Paris, 1909 .

J.G Roberton, Lessing's Dramatic Theory . Being an Introduction to and Commentary on His Hamburgische Dramaturgie (Cambridge, 1939), 544 pp. (important).

Erich Schmide, Lessing, 3 vols. Berlin, 1884 - 92; 3ded. 2 wols. Berlin, 1909

Curtis C.D Vail Lessing's Relation to the English Language and Literature, Columbia University Germanic Studies, new ser. No. 3 NewYork, 1936 .

"Lessing's Attitude toward Strum and Stress," PMLA, 65 (1950) 805 - 25 .

Oskar Walzel, "Lessings Begriff des Tragischen," in Vom Geistesleben olter und neuer Zeit, leipzig, 1992 .

Benno won wiese, Lessing. Dichtung, Aesthetik, Philososphie, Leipzig 1931 .

The Hamursische Dramaturgie is cited as HD and the Laokoon as La .

(٩)

«العاصفة والاجتياح» وهردر

حاول لسّنج أن يعيد طـرح القصيـدة الكلاسيكيـة الجديدة بالتـخلّى عن صورتها الفـرنسية ، وأن يحل محلّهـا تفسيرا متـحررا لأرسطو ، ممّا سمح له بإشباع رغبته فى واقعية أخلاقية ؛ وهكذا دعّم مبدأ المحاكاة الرئيسى ، ومفهوم القواعد (مهـما تكن رغبته فى التغـيير) ، والرأى الذى يذهب إلى أن الإبداع الأدبى هو عمل من أعمال الحكم بمثل ما هو عمل من أعمال الألمعية .

ولكن ثبت أن هذه الكلاسيكية الجديدة المنقحة غير مقبولة فى ألمانيا ، فرد الفعل ضد الذوق الفرنسى والتنوير المجلوب من فرنسا ازداد حدّة إلى أن انفجر في أوائل سنوات ١٧٧٠ ، عـلى شكل حـركـة عـرفت باسـم « العـاصـفـة والاجتـياح» ومـجمـوعة الكتـاب ، التى ارتبطت بهـذا العنوان ، وهو عنوان إحدى التمثيليات ، يصعب أن نصفهم بأنهم نقّاد . وكل أفكارهم مستمدة فى جوهرها مـن أصحـاب النزعة العاطفية المفرطة ، من الفـرنسيين ، وأصحاب النزعـة البدائيـة من البريطانيين ، وإن كانـوا قد أعادوا صياغتها بحدة أشد ، وعبـرّوا عنها بحـميـة أكبـر : فالقواعـد رفضـها لِنْتس[1] بالكامل ؛ ودعا برجـر[2] للشعـر الشـعبى[3] ، ومجّـد شتـولبرك[4] الشعـر الإلهى باعتـباره

(١) ياكوب م.ر. لنتس : « ملاحظات عن المسرح» ، ليبزج ، ١٧٧٤ ، وقد ترجم هنريش ليوبولد فاجنر كتاب مرسييه «فى المسرح» ، ليبزج (١٧٧٤) (المؤلف) .

وياكوب ميشيل رينولد لنتس (١٧٥١ - ١٧٩٢) : شاعر وكاتب درامى ألمانى انضم عام ١٧٧١ إلى دائرة جوته وقد عاش حياة تجوال بسبب تدهور قواه العقلية . وله أشعار غنائية وأعمال نقدية (المترجم) .

(٢) جوتفريد أوجست برجر (١٧٤٧ - ١٧٩٤) : شاعر ألمانى أحيى الاهتمام بالشعر الشعبى ، وهو أحد مؤسسى الأدب الرومانسى الألمانى (المترجم) .

(٣) «عاصفة من الشعر الشعبي» فى « المتحف الألماني» (١٧٧٦) : وأعيد طبعه . قارن : العاصفة والاجتياح : كراسات نقدية ، إشراف إريك (هيدلوج ، ١٩٤٩) ص ٨٠٥ - ٨١١ .

(٤) كريستيان شتولبر ك (١٧٤٨ - ١٨٢٦) : شاعر وكاتب مسرحي ألمانى ، نشر أعماله بالاشتراك مع أخيه غير الشقيق جراف فريد ريك ليو بولد (١٧٥٠ - ١٨١٩) (المترجم) .

«يتدفق من امتلاء القلب»[٥] و«العبقرية» أصبحت شعارا ارتبط فيه الرفض الكامل للنظام مع التراث بالإيمان بالتلقائية الابداعية[٦] ؛ والطبيعة أصبحت تعنى - الآن - الطبيعة الخام ، النزعة الطبيعية . وإن النقمة والعنف ، وحتى الرعدة لا تشكل نقدا : لا يتشكل كيان الفكرة والذوق الجديد وفلسفة الأدب إلاّ مع هردر .

لقد دخلت الرؤية السابقة على الرومانسية الإنجليزية إلي ألمانيا على يدى جرستنبرك فلهلم جرشتنبك[٧] (١٧٣٧ - ١٨٢٣) ، وعلى أى حال أعاد صياغتها على نحو أكثر تطرفا . وكتابه هو «رسائل عن غرائب الأدب» (١٧٦٦) ، وقد أبدى فى بداية حياته رأيه فى كتاب وورتن «ملاحظات عن قصيدة الملكة الجنيّة» ، وهو يندّد بوورتن بسبب جبنه وتسليمه بأخطاء سبنسر صاحب القصيدة ؛ ووجهة نظره المترددة الشاملة إزاء مطلب وحدة التأليف . وسبنسر - فى رأى جرشتنبرك - لايجب الحكم عليه بمثل هذه المعايير التى لاصلة لها بالعمل : وليس عنده قصد آخر سوى أن يعطى لنا مجموعة من المغامرات الرومانسية ، وإن سنبسر يبهجنا «بلطائف ليست فى متناول الفن» ، ويأخذنا بعيدا بالقوة العجيبة للتخيّل الإبداعى[٨] . وجرشتنبرك بتزكيته شكسبير

(٥) «عن امتلاء القلب» فى « المتحف الألمانى » (١٧٧٧) ، لونتال : العاصفة والاجتياح ، في ٧٩١ وما بعدها ، ص ٧٩٨ .

(٦) قارن على سبيل المثال الفقرة عن العبقرية عند لافاتر : شذرات لها قسمات (١٧٧٥) : لونتال ص ٥١٨ وما بعدها .

(٧) هينريخ فلهم فون جرستنبرك (١٧٣٧ - ١٨٢٣) : شاعر وناقد ألماني تولى منصباقضائيا فى بلدة الطونا عام ١٧٨٩ ، أدخل الشعر القبلى إلى الأدب الألمانى وكتب تراجيديا (أو جولين) عام ١٧٦٨ ، وصاغ المبادىء النقدية لحركة العاصفة والاجتياح (المترجم) .

(٨) رسائل عن غرائب الأدب ، ص ٤٠ .

للألمان فى سلسلة رسائل تبدأ بنقد النسخة النشرية لفيلانت فإنه بمواقف متطرفة عكسية ينحّى جانبا كل مسائل الجنس الأدبى والقواعد والتأليف : «أطيحوا بتصنيف الدراما» ؛ «سموها (التمثيليات) تاريخا ، تراجيديا ، كوميديا تراجيدية ، ما شئتم : أما أنا فأسميها صورا حية للطبيعة الأخلاقية»[9] ، ويرفض جرشتنبرك فكرة تناول مشكلة التطهير أو حتى تحريك عاطفتى الشفقة والخوف وتمثيليات «لير» و«ماكبث» و « هاملت» و «ريتشارد الثالث» و«روميو وجوليت» و «عطيل» هى بالأحرى تمثيليات شخصيات ، لا حكايات تراجيدية[10] وهذا لايعنى أن شكسبير بلا فن أو أنه متوحش ؛ بل بالعكس : « إننى أرى فى كل مكان كُلا مُعيّنا ، بداية ، وسطا ، نهاية ، تناسبا ، مقاصد ، شخصيات وجماعات متعارضة»[11] ، وهناك وحدة تصويرية للقصد والتأليف ، « وهم شعرى » ، وهو عند جرشتنبرك غير مسرحى بالمرة ؛ بل حتى ضد ما هو مسرحي . و«التراجيديا» التى تعنى التراجيديا الفرنسية فى محاكاتها «ليست شعرا»[12] وبالنسبة لشكسبير فإنه يحاول أن يبين فى سلسلة من الاقتباسات تصوّر فنّه فى الشخوص المتحدّثة حسب عصرها ، وشكسبير هو أستاذ التصوير السيكولوجى وليس كاتبا مسرحيا[13]

ولقد أضاف جرشتنبرك شعر شمال أوربا إلى شكسبير وسبنسر . لقد عاش فى الدينمارك ، وهو يعرف الدينماركية ، ومن ثم كان قادرا على أن

(٩) المصدر السابق ، ص ١١٢ .
(١٠) المصدر السابق ، ص ١١٤ .
(١١) المصدر السابق ، ص ١٦١ .
(١٢) المصدر السابق ، ص ٢٣١ .
(١٣) المصدر السابق ، ص ١٣١ وما بعدها .

يصف الأغنيات الشعرية الدينماركية ، التى جُمِعَت فى القرن السادس عشر ، وترجم بعض اجزاء من «إدا»[14] . وما يقتبسه يبدو له مصطبغا بصبغة الشاعر بندار حقا وله طابع ميتافيزيقى شديد مثل الشعر الموغل فى القدم ، وشكسبير الذى كانت تورياته من أوائل من دافعوا عنها[15] .

هذا الشعر الخاص بالطبيعة هو شعر العبقرية مقابل شعر «الروح الجميلة» أو العقل الفطن . والعبقرية هى كلمة السر عند جرشتنبرك ، كما كانت عند هامان : إنها إلهام ، تخيل ، نار ، إبداع الوهم ، ابتكار ، تجدد ، أصالة[16] ، والشعر هو الملحمة الراقية (هوميروس) ، والقصيدة الراقية (بندار) ، وليس الدراما : « من بين الرؤوس الفطنة هناك درجات ، ولكن ليس أى منها من بين العبقريات الشعرية . إن شاعرا بدون عبقرية عظيمة لا يعد شاعرا»[17] وكل المصطلحات الجديدة فى العصر تجمّعت هنا .

ومع هذا لم يكن جرشتنبرك مستطرفا دائما على غرار هذه التصريحات القوية . ويمكن للإنسان أن يجمع بسهولة من كتاباته المتناثرة التى تضم سلسلة ممتدة من استعراض المؤلفات لمجلة وصحيفة هامبورج» (١٧٦٧ - ١٧٧١) آراء تفضل دريدن وبوب وجونسون ، (وقد أعجب بتأليفه «رامبلر»)

(١٤) هو اسم من شمال غربى أوربا يشير إلى كتابين من الكتب التى صدرت فى أيسلندا : الأول ، هو النثرى أو «إدا» ، والأصغر : وهو ملخص للأساطير فى منطقة الأودين يعقبها بحث عن التأليف الشعرى ، وينسب العمل إلى سنورى ستور لاسون الذى ازدهر حوالى ١٢٢٠ ، والثانى الشعرى وهو إدا الأقدم وهو مجموعة من قصائد الشمال الأوربى الغربى القديم ، تم جمعها حوالى ١٢٠٠ وهو عن نشأة الكون والأساطير وتقاليد أبطال الشمال (المترجم) .

(١٥) المصدر السابق ، ص ٥٨ وما بعدها ، ص ٢٢٢ ، وما بعدها ، عن التوريات ، ص ١٢٦ وما بعدها .

(١٦) المصدر السابق ، ص ٢١٥ وما بعدها .

(١٧) المصدر السابق ، ص ٢٣٠ ، ص ٢٣٢ .

وريتشـاردسون وسترن وجولدونى ، بل وحتى فـيلانت[١٨] ، وهى تظهر أن ذوق جرشتنبـرك ذوق انتقائى ، وأنه يحب - بجانب هوميروس - شكـسبير ، وسبنسـر ، وسرفانتـس والواقعيـة ، والنزعة العاطفـية ، والهـزلية الزخرفـية المبرقشة . غير أن كل هذه اللايقـينيات لا يجب أن تطمس الفقرات المتألقة عن شكسبـير والعبقـرية ، وقد تبين أنه كان لهـا أكبر تأثيـر ، وهى توحى بصورة غريبة لشكسبير ، والتى أصبحت أيضا هى الصورة عند هردر وجوته الشاب : إن شكسبير من حيث هو شاعر وكاتب الشـخصيات منفصل عن خشبة المسرح . والتأملات عن العبقرية أطلقت نغمة التمجيد للتلقائية والإبداعية والنكهة الفطرية ، التى توقعها الجيل الجديد من الشعر .

وعـادة ما يُعَـدُّ جـوهان جورج هامـان (١٧٣٠ - ١٧٨٨) الأب الروحى لهـردر . ومع ذلك فهـو يختلف اختـلافا شـديدا عن هردر ، ويجب تناوله منفصلا عنه . لقد كان هامان واحدا من أوائل الألمان الذين توصلوا إلى رفض كامل لحركة التنوير ، وقد حدث هذا بعد تحوّل دينى عاشه خلال رحلة له إلى لندن (١٧٥٨) . ونظريته فى الأدب (إلى المدى الذى يكون له فيه نظرية) هى بالدقة جزء من فلسفة دينية ، تتضـمن رفضا لكل الحضـارة الحديثة . وهكذا لايمكن الحكم على هامان كناقد أدبى أو حتى كأديـب ، فهو - وأيضا كما أراد أن يكون - متنبِّـؤ دينى - ومن الناحيـة الثقافـية ، فإنه يـنتمى إلى جمـاعات يعقوب بوهمة والصوفية المماثلين المؤمنين فى عصر النهضة . وهو يجمع - فى

(١٨) « النقد فى صـحيفة هامبورج الجديدة» بإشـراف فيشر ، ص ٥٧ ، ص ٩٢ ، ص ١٢٧ ، ص ١٢٨ ، ص٢٣٢ ، قارن : رسائل عن غرائب الأدب ، ص ٢٧٧ عن نريدن ، ص ٢٢٦ عن رامبلر .

(١٩) هى حركة دينية لزدهرت فى أوائل الحقبة المسيحية ، وهى تضم عناصر من الفكر الوثنى والسحر ، وتعد من النحل المسيحية المهرطقة ، وأصحابها يؤمنون بالغنوص أى المعرفة ، وهى كشف خاص من الله يؤكد لهم الخلاص . وعالمهم ثنائى: الله والروح خيران ، والمادة شريرة . ويرون أن المسيح بعث به الله لإنقاذ جزئيات الروح الواقعة فى فخ المادة (المترجم) .

خليط عجيب عناصر مستمدة من الغنوصية[١٩] والأفلاطونية الجديدة إلخ . . مع جُرعة قوية من نزعة التقوى المصطبغة بصبغة مارتن لوثر ، وقد أضاف إليها شيئا من النزعة الحسية الحديثة . وكتاباته - التى نشرها بنفسه - هى مجرد سلسلة من الكتيبات الصغيرة وأحيانا كانت تصدر مجهولة المؤلف فى نسخ قليلة ، ولهذا لم تكن تصل إلى جمهور عريض . وهى لا تمثل حججا متواصلة ، بل هى - عادة - ليست إلا سلسلة من المأثورات ، أو هى معضلات كلها مزاح وخيالات بشعة وأكثر الاقتباسات إبهاما ، وغالبا هى اقتباسات يونانية وعبرية . . وشهرة هامان فى عصره هى شهرة شخصية خالصة ، بل هى شهرة أسطورية ، ومع هذا فإن تأثيره كان تأثيرا عميقا ، فهردر كان تلميذه ، وجوته وياكوبى تعلّما منه . ولم يحدث إلاّ بعد وفاته بفترة طويلة - عندما نشر فريدريك روتفى ١٨٢١ - ١٨٢٥ طبعة كاملة - أن أصبح في الإمكان قراءة كتابات هامان ودراستها . ثم تأسست - ببطء - مكانته في اللاهوت البروتستنتى ، واكتسب جماعة من الأتباع المتحمسين الذين درسوا أعماله ، كما لو كانت إنجيلا . وهذه العبادة المحدودة قد حلّت محلها في هذا القرن فقط دراسة موضوعية لدور هامان التاريخى وفكره . ولكن أفضى هذا إلى تمجيد مكانته باعتباره « الأب العظيم» للعصر العظيم الشامل للأدب الألمانى . ويقول جوته إنه أعظم رجل في القرن يعاد النظر فيه ثانية بجدية[٢٠] .

ومهما تكن أهميته كمفكر دينى ، فإنه يجب أن نركز على دوره في تاريخ

(٢٠) كانزل فوق فولر مقتبسة في هـ . هـ. هو بن : ج . ب . اكرمان (مجلدان . ليبزج ، ١٩٢٥ - ١٩٢٨) ، الجزء الأول ، ص ٢٨٨ (مذكرة استهلاكية لاكرمان في ٢٢ يونيو ١٨٢٧) وهناك رسالة من تأليف لافاترال زيمرمان (١٥ مارس ١٧٧٥) تذكر أن جوته أكد فيها أن هامان هو المؤلف الذى تعلّم منه الكثير . فارن جانتتزكي : لافاتر والعاصفة والاجتياح . (هال ، ١٩٢٨) ص ٩٦ .

النقد . ويمكن أن يعـد هذا الدور على أنه دور محرّض فحسب . وملاحظاته عن الشعر يمكن جمعها في صفحتين ، وإن كان من الممكن أن نضيف إليها آراء عديدة حسنة عن كُتّاب بعينهم . وعلى أى حال لم تتطور أو تتحدد إطلاقا . وهكذا على الرغم من أن هامان يكِنُّ إعجابا شديدا بشكسبير ، فإنه لم يكن «أكثر من مرادف للعبقرية»[٢١] ، وهناك صفحتان من الأقوال كما في أحد فصول كتاب «حملات صليبية لعالم اللغة» (١٧٦٢) ، وهما - مهما يكن الأمر - تحتويان على أقوال مذهلة . إن العالم كله هو لغة الله ، ولهذا فإن الشعر ليس سوى محاكاة لهذه اللغة . واللوجوس هو العقل ، لكنه أيضا الكلمة والمسيح . ومن ثمّ فإن «كلّ معرفتنا حسية ، تصويرية»[٢٢] ، والشعر لا يتحدث إلا بالصور ، «إن الحواس والعواطف لاتتحدث ، ولاتفهم سوى الصور . فى الصور توجد الثروة الكلية للمعرفة الإنسانية والسعادة»[٢٣] والشعر - من الناحية التاريخية - هو المعرفة الإنسانية والدين والأسطورة : «إن الشعر هو اللغة الأم للجنس البشرى ؛ بمثل ما أن فن الحدائق أقدم من الزراعة ، وبمثل ما أن فن التصوير أقدم من الكتابة ، وبمثل ما أن فن الغناء أقدم من الخطابة ، وبمثل ما أن التشبيهات أقدم من القياسات ، وبمثل ما أن المقايضة أقدم من التجارة»[٢٤] ، والأسطورة والحكاية والابتكار يبدو أنها دائما تسبق

(٢١) هناك تلميحات عديدة معظمها لهاملت وفالستاف «الشخصية الفريدة» : الأعمال . بإشراف : نادلر ، المجلد الثاني ، ص ٢٩٢ ، ولكن لا توجد مناقشة .
(٢٢) الأعمال ، المجلد الأول ، ص ١٥٧ .
(٢٣) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٩٧ .
(٢٤) المصدر السابق .

الشجن وتدفق المشاعر»[٢٥] ، «إن الملحمة والحكاية هى البداية ، وبجانبهما لاشىء سوى القصيدة والأغنية»[٢٦] وهكذا «فإن الشعر هو عين الدين ، إنه دين أصلى ، نوع طبيعى من التنبؤ»[٢٧] . وكل الشعر مقدّس ؛ والإنجيل ليس فحسب كلمة الله ، بل هو أيضا ذروة الشعر . وهامان يعظ بما يسميه «الخلاص باليهود» ، «الحجيج إلى الجزيرة العربية السعيدة ، حملات صليبية إلى الشرق» ؛ لأن «الطبيعة والكتاب المقدس هما مادتا الروح الجميلة المبدعة المحاكية»[٢٨] . وهكذا فإن الشعر الشرقى والإنجيل مع هوميروس وشكسبير كل هذا هو النماذج الكبرى ، وكل هذا شعر متكافىء ، وليس الشعر الشعبى ، كما سيذهب هردر فيما بعد . ولا نجد عند هامان سوى لمحة عابرة عن الأغانى الشعبية فى لاتفيا ؛ مما يشير إلى هذا الاتجاه[٢٩] . ولوت بكتابه «محاضرات عن الشعر العبرى» وبيكون بتفسيره للأساطير القديمة يُشار إليهما ولكن لايشار إلى برسى أو أوسيان[٣٠] .

وهكذا يمكن أن يندّد هامان بمحاكاة الطبيعة ، ويندد - على وجه الاحتمال - بالطبيعة الجميلة ، وكل الافتراضات الواردة في الكلاسيكية الجديدة . وهو يسمى فولتير «شيطان القرن»[٣١] ، كما يندد بالتفسير الجديد للإنجيل الذي

(٢٥) رسالة إلى هردر ، أبريل ١٧٦٥ : فى «كراسات» بإشراف روث ، المجلد الثالث ، ص ٢٣٣ .

(٢٦) رسالة إلى هردر ٢٧ ديسمبر ١٧٦٧ : كراسات ، المجلد الثالث ، ص ٢٧٨ .

(٢٧) الأعمال ، المجلد الأول ، ص ٢٤١ .

(٢٨) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢١٠ - ٢١١ .

(٢٩) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢١٥ - ٢١٦ .

(٣٠) بيكون ، المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٩٧ ، ص ١٩٩ ، ص ٢٠٢ ، ص ٢٠٤ ، ص٢٠٧ ، ص ٢١١ ولوت (مع ملاحظات من جانب ميشاليس ، يشار إليه دائما ، المصدر السابق ، ص ١٩٨ ، ص ٢١٤ ، ص ٢١٥

(٣١) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٣٢٠

لايبحث إلا معنى واحدا فى النص ، وهو يؤمن بالمجازات والْمَثَل ، نظراً لأنّ الطبيعة كلها مَثَلٌ عظيم على قوة الله[٣٢] ، و«خلاصة علم الجمال الحديث شأنه شأن علم الجمال القديم هو (خَفِ الله وبايِعهْ)»[٣٣] .

وهذه النظرة للعالم بتوحيدها بين العقل واللغة تتضمّن تمجيد العبقرية ، وهى من بين كل أفكار هامان الأدبية أكثرها نفوذا فى عصره . وفكرته عن العبقرية هى كلها شعور ، وتخيل ، ونار ، وإلهام ، وأصالة ، وإبداعية : «إن تخيلى الفج غير قادر على الإطلاق أن يتخيل عبقرية مبدعة بدون أعضاء تناسلية»[٣٤] ؛ غير أن النزعة الحسية عنده والنزعة الانفعالية مرتبطتان بالتصوف . وعبقرية هامان هى أيضا «الشيطان» السقراطى و«جهل» هذا الشيطان : «إن العبقرية تعادل في القدر كل الأشياء حتى «أعمق أشياء الله»[٣٥] . إن العبقرى يكاد يكون مساويا للنبى وهو يُلْهم الغبى . إن الأدب يعنى رفض القواعد : «ما الذي يتألق في هوميروس مع جهله بالقواعد التى يفكر فيها مفكر أرسطى بعده ، وما الذى يتألف فى شكسبير على الرغم من جهله بتلك القوانين النقدية أو انتهاكه لها ؟ العبقرية هى الجواب الوحيد»[٣٦] «إن من يريدون أن يجرّدوا الفنون من الهوى والشطح الخيالى هم المغتالون الذين يهاجمون كرامتهم وحياتهم[٣٧]» .

هذه الموضوعات الدالة المتكررة (الموتيفات) الرئيسية فى فكر هامان ، هى التى لها أهمية أدبية . وهى تبدو فى نزعتها المعادية للعقلانية المتطرفة الينبوع

(٣٢) الأعمال ، المجلد الثانى ، ص ٢٠٣ من الملاحظات في الهامش .
(٣٣) الأعمال ، المجلد الثانى ، ص ٢١٧ .
(٣٤) رسالة إلى هردر ، ١٧٦٠ ، فى «دراسات جديدة عن هامان» بإشراف هـ.فير (ميونيخ ، ١٩٠٥) ص ١٣٦
(٣٥) الأعمال ، المجلد الثانى ، ص ٢٩٤ .
(٣٦) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٧٥ .
(٣٧) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٤٢ .

الجم الذى - تلاحق فى التوّ - فى ألمانيا . ويربط هامان ماضيا غامضا للتصوف والأفلاطونية الجديدة ونزعة التقوى بالرومانسية الألمانية . ولقد أراد جوته أن يحرر كتابات هامان ، ويعطيه مكانة بارزة من خلال وصفه للوضع الأدبى فى فترة شبابه[٣٨] ، ولقد استعرضه هيجل مع تحفظات ، ولكن بإعجاب[٣٩] . وكان الفيلسوف الدينماركى كير كجور واحدا من أشد قرائه مثابرة[٤٠] ، بالإضافة إلى ذلك يجب ألاّ نغفل الفروق العميقة بين هامان والفكر النقدى اللاحق . وحتى تلميذه هردر يختلف عنه فى نقاط مهمة : فمع هردر نجد أن الغنائية لا الأسطورة هى القائمة فى أصل الشعر ، ومن المؤكد أن هذا عَرَض يكشف عن عدم اتفاقهما الأساسى ؛ حتى إن هامان هاجم هردر بعنف ؛ لأنه أنكر الأصل الإلهى للغة[٤١] ، وانتقد هامان كتاب الفيلسوف كانْت «نقد العقل الخالص» بحجج تكفى فى ذاتها لاستبعاده من أى فهم للفلسفة المثالية الألمانية[٤٢] ، ولقد ظل صوفيا وثنائىّ النزعة الفائقة للطبيعة بشكل صارم ؛ والقلق عنده - كما عند كيركجور - البرهان الوحيد على طبيعتنا المزدوجة ، وبدونه لايمكن أن يكون هناك أى حنين للجنة[٤٣] . والنظرة الصوفية للعالم هى بالضرورة نظرة ثبوتية وغير تاريخية . وتوجد عند

(٣٨) فى «الشعر والحقيقة» الكتاب ١٢ : الأعمال ، المجلد ٢٤ ، ص ٧٩ ومابعدها .

(٣٩) فى «الكتاب السنوى للعلوم النقدية» (١٨٢٨) ، وأعيد نشره فى : هيجل ، الأعمال الكاملة ، بإشراف : جلوكز ، المجلد ١٧ ، ص ٣٨ - ١١٠

(٤٠) قارن د. رودمان : هامان وكيركجور ، أرلانجن ، ١٩٢٢ (رسالة علمية) .

(٤١) قارن : ب . كروتشه : محادثات نقدية ، السلسلة الأولى (بارى ، ١٩٤٢) ص ٥٣ - ٥٨ : أنجر : نظرية هامان فى اللغة .

(٤٢) قارن كروتشه : «ميتافيزقا هامان ضد النقد الكانتى» فى «دراسة نقدية عن هيجل» (الطبعة الرابعة ، بارى ، ١٩٤٨) ص ٢٨٤ - ٣٠٦ ، هـ . فبر : هامان وكانت ، ميونيخ ١٩٠٤ .

(٤٣) رسالة إلى هردر ٣ يونيو ١٧٨١ فى «كراسات» بإشراف : روث ، المجلد السادس ، ص ١٩٤

هامان تصريحات ذات تأثير ؛ من أن المؤلف يجب تفسيره فى ضوء روح عصره (كما يزكى هذا ألكسندر بوب وكثير من العقول الممتازة الأخرى فى القرن الثامن عشر) ، لكن لم يكن لديه اهتمام حقيقى بالتطور أو التغير التاريخى[٤٤] . والشعر هو دين وأسطورة ، وكان هكذا فى بداية الإبداع ، ويجب أن يظل هكذا الآن ؛ «كل الشعوذة الجمالية لا تستطيع أن تحلّ محل الشعور المباشر»[٤٥] ، وهكذا يتنصّل هامان من أن يكون ناقدا على الرغم من أنه كتب عددا كبيرا من العروض والترجمات ، وكان دارسا واسع الاطّلاع على الأدب[٤٦] ، وكان على هردر أن يطأ دروبا مختلفة ، وأن يبحث عن أسلاف آخرين ، فهو مثل كل إنسان يحب أن يكون مصلحا حقيقيا للنقد ، أو مروّجا لفلسفة جديدة للأدب .

وعلى الرغم من أن اسم جوهان جوتفريد هردر (١٧٤٤ - ١٨٠٣) لم يُذْكَر فى سرْد للنقاد فى القرن الثامن عشر من الإنجليز والأسكتلنديين ؛ إلا أنهم قدموا الخلفية لأفكار هردر ، وهم فى مجموعهم يكادون يمثلون - كلية - فكره النقدى . ولانكاد نجد أىّ فكرة عند هردر إلا ويمكن تتبعها وردها إلى بلاكبول أو هارس ، شافتسبرى أو براون ، بلير أو برسى ، وورتن أو يونج . لقد قرأهم هردر جميعا ، وبطبيعة الحال قرأ أسلافه ومعاصريه الألمان ، وخاصة لسّنج وهامان فنكلمان . لقد جلس عند أقدام هامان ، وشعر

(٤٤) أنجر : «هامان والبيان» بينا ، المجلد الأول ، ص ٢٧٤ - ٢٧٥ استفاد كثيرا من نزعة هامان التاريخية المفترضة . أنطونى : «النزاع ضد التفكير» ص ١٣٠ من الملاحظات فى الهامش .

(٤٥) الأعمال ، المجلد الثانى ، ص ١٦٤ .

(٤٦) فى أنجر .. «هامان والبيان» المجلد الأول ، ص ٢٧٧ وما بعدها . وهناك قائمة كاملة بالأراء الأدبية ودراسة لقراءاته ، إلخ .

بـأنــه تلميذه الشخـصى . ولقد قرأ الفرنسيين - روسّو الذى استـهجنه لفترة من الفترات[٤٧] ، وديدرو وكثـيرين آخرين . ويبـدو أن هناك صدى من فكر فيكو قد وصل إليـه من خلال ملاحظات سزاروتو على أوسـيان ، والتى قرأها في ترجمة ألمانية قام بها ميشيل دنيس[٤٨]

ولكن سـيكون من الخطأ أن نتناول هردر عـلى أنه مجـرد الإنسـان الذى يؤلف فى مـركب واحد ما يمكن أن يـسمى بشكل ضبـابى النقد السـابق على الرومانسية فى أوربا . فهو لم يكن - فحسب - مؤلفا يجمع فى مركب واحد بشكل لم يكن أحد من أسـلافه قادرا على أن يضـاهيه في المدى وباكتـساح ، وكان أيضا أول من انفصل انفصالا حادا عن الماضى الكلاسيكى الجديد ، وقد تخلى عن تلك الوجـهة المزدوجة الغريبـة من النظر التى نجدها عند كـتاب من أمثال وورتن . والقائمة الكلية للقيم جرى نقضها بالكامل ، وإن كنا - بطبيعة الحال - نستطيع أن نجـد عند هردر بقايا حية من الآراء الأقدم.والتـمسك بها . ولا يختلف هردر عن كل النقاد الآخرين فى القرن فى نزعته المتطرفة فحسب ، بل أيضاً فى منهجه الخاص بالعرض والجدال . وفى كتاباته توجد نغمة حماسية مثيرة متوهجة جديدة ، وارتفاعا عاطفيا ، وأسلوبا يستخدم علامات الاستفهام البلاغية ، وعلامات التعجب ، وفـقرات اعتراضية توضع بين شرطتين بإسراف يثير القلق ، وأسلوبا حافلا بالاستعارات والتشبيهات ، وتأليفا يتخلى غالبا عن أى ادعـاء فى الجـدال ، وسلسلة من الاسـتـدلالات . إن أسلوبه هو أسلوب الخطاب الغنائى ، والأسـئلة المتصلة، والصفـات المكثفة المتـراكمة ، وأفـعال

(٤٧) قارن : الأعمـال بإشـراف سوفـان ، المجلد الثـانى ، ص ٢٦٩ : المجلد دالرابـع ص ٢٦٤ ، ٤٢٥ : المجلد الخـامس ، ص ٣٢ ، ص ٤٤ ، ص١١٧ ،انظر : هانس فـولف : هردر الشـاب وتطوير أفـكار روســو ، منشورات رابطة اللغة الحديثة العدد ٤٧ (١٩٤٢) ص ٧٥٢-٨١٩ .

(٤٨) قارن روبرت ت . كلارك : « هردر وسيزاروتى وفيكو » «دراسـات فى فقة اللغـة » العدد ٤٤ (١٩٤٧) ص ٦٤٥ - ٦٧١ .

الحركـة . والاستعارات المستمدة من حـركة الماء ، والنور ، واللهب ، ونمو النباتات ، والحيوانات . وهناك دائمـا استخـدام منحرف للمـصطلح ؛ حيث تفقد الكلمات القديمة معناها الأصلى ، وحيث تعنى " الدراما " و "القصيدة" و " المرثيـة " أى شىء يريده المؤلف منها ، ويقـصده فى سـياقـه . ولا يكاد يوجد كتاب حقيقى بين الثلاثة وثلاثين مجلدا التى تشكّل " الأعمال الكاملة " لهردر ، فمعظمها يسـمّى بحق - شذرات ، كتابات نصف نصف ، أدغالاً ، رسائل ، شرود فكر ، أفكارا مـؤقتة . . . ؛ أو يكون لها عناوين خيـالية مثل أتباع ملك أرجوس الجماليات ، ربات الرقص ، وعادة ما يخفى هردر محتوى ملتبسًـا للغاية . وفيما عـدا أبحاث قليلة مخصصـة تماما للاهوت لا نكون فى مـأمن من أن نتـجـاهل أيًا مـن كتـابـاته فى دراسـة لنقـده الأدبى . فـالآراء والتصريحات عن المشكلات الأدبيـة يمكن أن ترد فى أى سياق . وبجانب هذا كان هردر يعاود - بشكل دائم - كتابة ما سبق له أن كتبه ؛ والطبعة الثانية من «شذرات» تختلف اختلافا شديدا عن الطبعة الأولى ، وغالبا ما تنتقل المواد من كـتاب إلى آخـر ؛ فأسلوب التـعجب والمصطـلح المنْحرف عن مـعناه الأصلى وشـرذمة الحجج والالتباس المستمر والـتهرب من موضوع إلى موضوع آخر أمورٌ مقلقة للغاية ، وتبرر اتهام شافتسبرى له بأنه «أشبه بوبر الصوف المخيف»[٤٩] ، لكن هذا لا يبرر إهمالنا لهردر ، وشافتسـبرى يستبعده بدون أن يبحث بدقة ، وواضح أنه لم يقرأ إلا صفحات قليلة ، وقـد ناقشه بعد سانت - بوف وهوجو ووردزورث وكولردج .

ولايقتصر الأمـر على أن لهردر أهمية ذاتية كـبيرة ، وأنه بالرغم من أسلوبه المفكك يتمتع بتناسق عقلى داخلى كبيـر وبساطة شديدة ، لكن كان له أيضا تأثير هائل ، إن تأثيـــر ارتبـاطه بجـوته الشــاب فى شـتـاء (١٧٧٠ - ١٧٧١) فى

(٤٩) سنتسبرى ، الجزء الثالث ، ص ٣٥٥ .

ستراسبورج مسألة معــروفة تماما ؛ وواضح أن أفكار هردر كانت موضع نزاع كبير بين الرومانسـيين الألمان ، وموضع شجار بالنسـبة لجان بول ونوفالس ، وبـصفة خاصة بالنسـبة للأخوين شلجل . ويبدو لى أنه من المبـالغة الزعم بأن هردر كان أول المؤرخين المحـدثـين للأدب ، وأول إنسـان لديه حسّ تاريـخى ، ولكن من المؤكد أنه - وبوضوح شديد - ينبوع التـاريخ الأدبى الشامل . ولقد كان أيضا - دون شك - أكثرهم تأثيرا بإثارة الاهتمام بالشعر الشعبى ، وتأسيسه على أنه مثال الشعـر ، وإن كان هو نفسـه - بالطبع - قد تأثر ببرسى والبـدائيين الأسكتلنديين الأكثر توقّدا . وتأثيـر هردر علي كل إحياء الشعر الشعبى - جمـعه ومحاكاته ، تفسيـره وتقيميه - تأثيـر هائل ، وخاصة فى الأقطار السلافيـة والإسكنديناقية . وتأثيره كان فى الأغلب غيـر مباشر ، وعلى نحو خفىّ ، ومرتبط بتـأثير أسلافه ومعـاصريه وأتباعه ؛ وهذا التـأثير كان تأثيـرا سرياً فى أغلبه لأسـباب ترجع فى جانب منها إلى خصائص كتابات هردر ، كما ترجع فى جانب آخر إلى الظروف الفريدة مثل العداء المتقطع لجوته وشيلر . وبينما كان تأثيره تأثيراً ملتبسا فى أوائل القرن التاسع عشـر ، فإنّه دُرس من جديد باستفاضة فى عـقود السنين الأخيرة ، وخاصة في ألمانيا ، وجرى التلاعب به كنوع من معادلة الثقل فى الميزان بالمواجهة مع جوته وشيلر . وإحياء هردر صدر أصـلا من المؤرخين ذوى الاهتمامات الدينية (نادلر وأونجر) ، وقـام به - فى فترة مـتأخرة - الـناريون الذين رؤوا فيه مـصدراً للقومـية الألمانيـة والتصور القـومى للأدب وأيديولوجيـة «الدم والأرض» . ولقد تجاهلوا أو قللوا - باقتناع - تعاليمه الرئيسـية عن الطبيعة الانسانية . ويكاد يكون من المستحيل - من الطبـيعة الخالصة - بطريقة هردر فى التـفكير - أن نعزل نقده الأدبى والنظرية الأدبيـة عن الكيـان العام لتـفكيره ، وعـن فلسفـته فى التـاريخ ولاهوته وسيكـولوجيتـه وتأملاته اللغـوية وعلم الجمال عـنده . وعلى أى حال سوف نحـاول أن نفعل هذا ، ولانوجّه إلا انتـباها ضئـيلا لخلفيـة أفكاره الأدبية وتضميناتها فى فلسفة عامة أو نظرة كلية للعالم .

وما قيل من قبل يوحى بأنّ تصور هردر لهدف النقد يختلف عن هدف الكلاسيكيين الجدد الرئيسيين ، والتراث الكلى الذى حاول أن يشيد نسيجا عقليا من النظرية الأدبية المتناسقة والنسقية ومعايير الحكم الثابتة . ولقد تصور هردر النقد أساسا على أنه عمليّة تقمّصٍ وتوحد ، وأنه شيء حدْسى وجوهرى . وهو يرفض دائما النظريات والأنساق وانتقاد الناس . ولَهُ بحث مبكر ، وهو المقال الاستهلالى للمجموعة الثانية من «شذرات عن الأدب الألمانى الجديد» «(١٧٦٧) إنه يصف فيه آراءه عن وظيفة النقد : إن على الناقد أن يكون «خادما للمؤلف وصديقه وقاضيه النزيه . يجب أن يحاول أن يتعرّف عليه ، ويقوم بدراسة مستفيضة له باعتباره أستاذا بارعًا ، ولا تبحث عن أن تكون أستاذ نفسك . . ومن الصعب - وإن يكن من المعقول - أنه يجب على الناقد أن ينقل نفسه فى أفكار مؤلفه ، ويقرأه بالروح التى كتبت بها »[٥٠] - وهو يقول وهو يمتدح «أو جلينو» لجرشتنبرك(١٧٧٠) «أننا لا ننقد انطلاقا من هولين (= دوبنياك) أوراسين ، بل من شعورنا[٥١] ، وما يهم هو » أن نعيش فى روح المؤلف ، وأن نجعل طريقته فى التحدث طريقتنا ، وأن نتعرّف - وإن جاز لنا القول - على خطته وهدفه من عمله من داخل نفسه هو[٥٢] . ولا عجب أن هردر يقتبس من ليبنتز مستحْسنا . لقد قال ليبنتز إن له «روحا تقوم برقابة بسيطة» . إن هذا غريب ، لكننى أحب أكثر الأشياء التى أقرأها . إننى أحب دائما أن أبحث ، وأن ألاحظ ما هو جدير بالمدح ، لا ما يستحق اللوم»[٥٣] ، ونحن نجد فى هردر

(٥٠) سوفان ، المجلد الأول ، ص ٢٤٧ .
(٥١) المصدر السابق ، الجزء الرابع ، ص ٢١١ .
(٥٢) المصدر السابق ، الجزء ٢٤ ، ص ١٨٢ .
(٥٣) المصدر السابق .

النقـد الخاص بالجـماليـات أكثـر مما نجد الأخطاء التي يكون شـاتوبريان مـثلا مفـروض فيـه أنه مصدرها . وليس كـثيـرا أننا نجد بالفـعل نقدا يقوم بـالفهم والتقمّص والخضوع للمؤلف : «إذا كـانت هناك حاجة إلى نقد الشعراء - إذن - فإن النقد الذي يتبع خطوات الأصل ، والذى يشعربه بعده ، هو الأفضل»(٥٤) . لقد لمح هردر علمـا للتفسير ، علم الـتأويل على نحو تطور بصفـة خاصة في اللاهوت البرتسـتنتى . وهو يطالب باستمـرار «بالقراءة الحيـة» ؛ و«الإخلاص لنفس المؤلف» ، والنظر فى كل كتاب على أنه انطباع نفس إنسـانية حية : " مثل هذه القراءة هى قراءة كاشفة ، (موجهة للكشف) ، وكلّما (عرفنا) مؤلفاً حيا ، وعشنا معه ازدادت صلتنا به حيوية "(٥٥) ، وهكذا فإن " النقد بدون عبقرية لا شىء . إن العبقرية وحدها هى التى تسـتطيع أن تحكم وتعلّم قاضيا آخر "(٥٦) ، هذه أقوال مهـمة ، وجدت استحسـانـا فى وقتها لتركيـزها على الفهم ، لكنها تحتوي أيضا على مـا هوسيىء فى النقد منذ عصر هردر : مجـرد الانطباعية ، فكرة النقـد " الإبداعى " بمزاعمه أنه يضـيف للعمل الفني عـملا فنيـا آخر ، والأخطاء المميتـة الخاصة بالانتباه الشـديد للسيرة ، ومقاصـد الفنان ، ومجرد التقدير ، والنزعة النسبية الكاملة .

هذا التصور الحاسم للنقد مـرتبط أشد الارتباط بالحسّ التاريخى عند هردر وإصراره على أن كل عمـل أدبى يحتاج إلى أن نراه ، وأن نفسره فـي محيطه التاريخى : " إن كل نـاقدحقـيقى فى العالم كله يقـول إنه لكى نفهم ونفـسر

(٥٤) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٣٢٠ .
(٥٥) المصدر السابق ، المجلد ٨ ، ص ٢٠٨ - ٢٠٩ .
(٥٦) المصدر السابق ، المجلد ١٨ ، ص ١٣١ .

عملا أدبيا من الضرورى أن نتصور وضع النفس . . . فى روح العمل نفسه[٥٧] » ، «واكبر تفسير لا يمكن الاستغناء عنه وخاصة بالنسبة إلى الشاعر هو تفسير عادات عصره وأمته[٥٨]». وفي عمل هردر اللاحق « رسائل عن تبدّل النزعة الإنسانية " (١٧٩٦) يناقش بوضوح مناهج الدراسة الأدبية . إنه يرفض التصنيف من خلال الأجناس الأدبية ، ويجد الانقسام إلى أنماط مثل "الذاتى" و " الموضوعى " (عند شيلر) غامضا وغير مفيد . والمنهج الصحيح هو " المنهج الطبيعى ، الذى يترك كل زهرة فى موضعها ، ويتأملها هناك على نحو ما هى عليه تماما وفق الزمن والنوع ، من الجذر إلى الإكليل . وأكثر العباقرة تواضعا يكره التقييم والمقارنة . وهو يفضل أن يكون الأول فى قرية ، على أن يكون الثاني بعد القيصر . ونبات الجزار والطحلب ونبات السرخس وأغنى زهرة عطرة : كل منها يزدهر فى مكانه في نظام الله "[٥٩] والمنهج الطبيعى هو منهج هردر ، إنه المنهج التاريخى الذى يرى كل عمل على أنه قلبا وقالبا من نتاج بيئته ، ، من ثمّ يشعر بأنه فى موضعه يحقق وظيفته المؤقتة ، ومن ثم لا يحتاج إلى نقد . فكل شيء عليه أن يكون على النحو الذى هو عليه ، فلاحاجة إلى الحكم ولا حاجة إلى المعايير ، نظراً لأن كل العصور متساوية .

وهردر فى كتابه " فلسفة تاريخ بناء الإنسانية " (١٧٧٤) حدّد فكرة تقدم موحد: " لا شيء في مملكة الله كلها . . هو وسيلة فقط ؛ فكل شئ هو وسيلة وغاية فى الوقت نفسه ، وكذلك أيضا هذه القرون "[٦٠] ، وهو قول

(٥٧) المصدر السابق ، المجلد ٦ ، ص ٢٤ .
(٥٨) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٦١ .
(٥٩) المصدر السابق ، المجلد ٨ ، ص ١٢٨ .
(٦٠) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٥٢٧.

يسبق عبارة رانكه الشهيرة ، إن كل عصر هو " مباشر بالنسبة لله " ، ولحسن الحظ فإن هردر لم يطور النتائج الكاملة لنزعته النسبية التاريخية ، وإن كانت تعاطفاته وذوقه كاثوليكية مترمتة أكبر من أى ناقد من هؤلاء النقاد الذين كانوا فى القرن الثامن عشر . ونحن نستطيع أن نصف تصوره ومثاله عن الشعر على نحو دقيق تماما .

وعلم جمال هردر هو علم جمال حسى على نحو فريد : لقدحاول أن يستخلص الفنون الفردية من حواسها المقابلة ، فهو يميّز - بحدة - بين فن التصوير - فن العين ، والموسيقى - فن الأذن ، والنحت - فن اللمس . والفكرة الأخيرة التى تطوّرت فيما بعد فى كتيب عن " فن التشكيل " (١٧٧٨) كانت جديدة بصفة خاصة فى ذلك الوقت . وقد استنتج فى وقت لاحق أن الشعر له مكانة خاصة فى كونه فن التخيل ، إنه " الفن الجميل الوحيد للنفس " ، " إنه موسيقى النفس "[٦١] ، والذى " يؤثر فى الحاسة الداخلية ، لا العين الخارجية للفنان "[٦٢] وهذه النظرة استخدمها هردر بنجاح فى محاولته إثبات تهافت كتاب " اللاكوؤون " للسّنج فى الجزء الأول من : "الغابات النقدية " (١٧٦٩) . الذى رغم إطنابه هو من أكثر إنجازاته تأثيراً وتناسقا . ولقد ناقش لسّنج فقال إن مقابلة لسنج بين فن التصوير على أنه فن المكان والشعر على أنه فن الزمان مقابلة خادعة ، فمجرد التتابع فى الزمان ليس أمراً محورياً بالنسبة لتأثير الشعر . وهو ينسب - دون أن يقنعنا - التتابع فى الزمن للموسيقى متناسيا التناغم ، ومتجاهلا أن حججه عن الشعر تنطبق أيضاً على أشكال الموسيقى . والأصوات فى الشعر واللغة لها معنى فى

(٦١) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ١٦٦ ، ص ١٦٢ .
(٦٢) المصدر السابق ، المجلد ١٨ ، ص ١٤٠ .

النفس ؛ والشعر يختلف عن الفنون الأخرى بأنه طاقة لا عمل ، وهي تفرقة يستمدها هردر من جيمز هاريس وكتابه " ثلاثة أبحاث " ، كما يستمدها تماماً من أرسطو (الطاقة ضد المادة) .

والطاقة التلقائية عند هردر فكرة غامضة تميز الشعر من الفنون الأخرى ، فكل منها هو مقابل حاسة من الحواس على أساس التشابه مع الثلاثية : "الزمان والمكان والطاقة "(٦٣) ويبدو أنه يقصد قوة منظمة ، تناسق الأفكار التخيلية(٦٤) ؛ مما يمكن الشعر ألا يعبّر عن الأفعال المتتابعة فحسب ، بل يعبر أيضاً عن الأجسام والصور واللوحات : " لقد تعلمت من هوميروس أن تأثير الشعر ليس هو إطلاقاً تأثير الصوت على الأذن ، ولا تأثيره على الذاكرة ، مهما يكن مدى ما أستطيع أن أناله من التتابع الكلي للتفاصيل ، بل هو تأثيره على تخيلي . . . وهكذا فإني أقابله بفن التصوير ، وأتأسف أن السيد لسنج لم يلق بانتباهه إلى هذه النقطة المحورية عن طبيعة الشعر ، " تأثيره (هذا على نفسنا ، أو الطاقة) "(٦٥) .

ولم يقلع هردر إطلاقا عن الرأي الذى يذهب إلى أن الشعر يقف بمعزل ، على أنّه فن الانفعال والتعبير والطاقة ، وأنه يروق للتخيل . ومع هذا ازداد إدراكا لأساسه في اللغة وفى صوت اللغة ، فهو يطالبنا بأن نقرأ الشاعر (يعقوب بالْده)(٦٦) «لا بالعيون وحدها» ، بل «استمعوا إليه في وقت واحد أو

(٦٣) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ١٣٧ قارن روبرت ، كلارك : " تصور هردر للحرفة " منشورات رابطة اللغة الحديثة العدد ٣٧ (١٩٤٢) ص ٧٣٧- ٧٥٢ .

(٦٤) سوفان ، المجلد الثالث ، ص ١٤٤ .

(٦٥) المصدر السابق ، ص ١٥٧ .

(٦٦) يعقوب بالْده (١٦٠٤ - ١٦٦٨) . شاعر ألماني وهو من الجزويت . وقد ألف عددا كبيرا من القصائد الغنائية باللاتينية بعضه مقدس وبعضه الآخر دنيوى . وقد سُمي في عصره «هوراس الألماني» . وقد نسيه مواطنوه إلى أن أحياه هردر وترجمه إلى الألمانية . وبجانب هذا كتب الملاحم والهجائيات والمراثي والشعر الرعوى (المترجم) .

قدر الإمكان أقرأوه بصوت عال على شخص آخر . إن القصائد الغنائية يجب أن تُقرأ بتلك الطريقة . . وبالصوت تبرز روحها وحركتها وحياتها»[٦٧] ، وهو ينصح صديقا أرسل إليه ترجماته لغنائيات شكسبير : «كل ما عليك الان هو انّ تتغنّى لا أن تقرأ»[٦٨] ، وهو يلح دائما على صوت الشعر ووزنه ، وهو ينقد الوزن غير الملائم للترجمة الذى اختاره دنيس وهو يترجم إلى الألمانية أشعار أوسيان . إن كلّ ترجماته النظمية العديدة تحاول أولا أن تحاكى الصوت والنغمة والوزن . وإنّ مثل هذاالتصور للشعر هو بطبيعة الحال تصور غنائى : «الشعر الغنائى هو التعبير الكامل عن الانفعال أو العرض فى أسمى سمفونية للغة»[٦٩] ، وهذا تعريف متأخّر ، لكنه حتى بين أقدم شذرات هردر نجد تخطيطين لتاريخ القصيدة والشعر الغنائى . إن القصيدة هى « الطفل المولود الأول للعاطفة ، إنه أصل الشعر ، إنه جرثومة حياة القصيدة»[٧٠] ، ويرتبط هذا الرأى بالرأى الذي يذهب إلي أنّ هناك وحدة أصلية للشعر والموسيقى ، وأن الشعر لم يكن إطلاقا أقوى مما إذا اقترن بالموسيقى ، وأن الشاعر والمؤلف الموسيقى هما أصلا نفس الشخص : وكل الأفكار التى اقترحها جون براون كانت معروفة لكل شخص قد درس الدراما اليونانية . بل إن هردر ليقول إن «المسرح اليونانى كان غناء»[٧١] ، وهو يشير إلى تراجيديا سوفوكليس على أنها «أوبرا بطولية»[٧٢] .

(٦٧) المصدر السابق ، المجلد ٢٧ ، ص ٥ .

(٦٨) رسالة إلى مرك ٢٨ أكتوبر ١٧٧٠ في كتاب اميل جوتفريد هردر : لوحة حياة جوهان جوتفريد هردر (ارلانجن ١٨٤٦) المجلد الثالث ، القسم الأول ، ص ٢٣٠ .

(٦٩) سوفان ، المجلد ٢٧ ، ص ١٧١ .

(٧٠) المصدر السابق ، المجلد ٣٢ ، ص ٦٢ .

(٧١) المصدر السابق ، المجلد ٢٤ ، ص ٣٦٩ .

(٧٢) المصدر السابق ، المجلد ٩ ، ص ٥٤٣ .

وترتبط اللغة فى ذهن هردر بالأدب منذ البداية الخالصة . والمجموعة الأولى من «الشذرات» تُفْتَتَحُ بعبارة نصها : إن «عبقرية اللغة هي أيضا عبقرية أدب الأمة»(٧٣) ، ومن ثم فإنّ أصل الشعر واللغة واحد ، وهو نفسى الشيء . ويحث هردر «عن أصل اللغة» (١٧٧٢) هو هكذا تاريخ تأملى لا للغة فحسب ، بل للشعر أيضا واللغة الأولى لم تكن إلا تجميعا لعناصر الشعر : «إن اللغة هى قاموس النفس ، وهى فى الوقت نفسه الأساطير والملحمة الإعجازية لأفعال وأحاديث كل الموجودات - وهكذا فهى حكاية متصلة مع العاطفة والاهتمام » ، والأغنية والشعر والموسيقى كلها تلتف فى شيء واحد(٧٤) . وهنا يرفض هردر كلا من الأصل الإلهى للغة ونظرية النزعة العقلانية المُحْكَمَة القديمة ، وفى الوقت نفسه يُحَسِّنُ من النظرية الحسية عند كونديلاك التى تشتق اللغة من الصيحات . وفى رأى هردر أن الإنسان ابتكر اللغة «من نغمات الطبيعة الحية ، (وجعل منها) علامات على عقله المتحكم»(٧٥) ، والوعى يصنع العلاقات من الصيحات . ومن ثمّ فإنّ الشعر ليس مجرد صيحة غنائية ، بل هو أيضا حكاية وأسطورة ، ويتم التقاطه من خلال الاستعارة وبالاستعارة . وفى نظرية المعرفة عند هردر(٧٦) نجد أن دور الصورة المجارية والمماثلة هو دور محورى : « إن ما نعرفه ، نعرفه من المماثلة ، من المخلوق إلينا ومنا إلى الخالق» . ولا يوجد مفتاح آخر لداخلية الأشياء غير الصورة المجارية والمماثلة : «إننى لست خجلا . . من الجرى وراء الصور والتشبيهات ، الجرى وراء

(٧٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٤٨ .

(٧٤) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٥٦ - ٥٧ .

(٧٥) المصدر السابق ، ص ٥١ .

(٧٦) معروض هذا في «معرفة النفس البشرية والشعور بها» (١٧٧٨) : سوفان ، المجلد ٨ ، ص ١٦٥ وما بعدها

قوانين الاتفـاق مع (الواحد) ، لأنّني لا أعرف لعبـة أخرى غير قـوى تفكيرى (إذا كان يجب أن أفـكّر أصلا) ، ولأننى أعتـقد أن هومـيروس وسوفـوكليس وشكسبـير وكلوبتشك ودانتـى قد قدّموا مـزيدا من المادة لعلم النفس ومعـرفة الإنسـان أكـثـر حـتى من الأرسطيين والمـؤمنين بليـبـتـنز في كل الأمم وكل الأزمان»[٧٧] وله بحث لاحق باسم «الـصورة والشـعـر والأسطورة» (١٧٨٦) يعرض هذا ببعض التفـصيل : «إن حياتنا الكلية هى حيـاة شاعرية إن جاز لنا القول . إننـا لانرى بل نبدع صوراً بأنـفسنا»[٧٨] والشعـر بطبيـعتـه استـعارى ومجازى . (ويبـدو أن هردر لايميز بين المجاز والرمزية) ، إن الإنـسان البدائى يفكر بالرموز والمجازات والاستعارات ، وتركـيباتها تصنع الحكايات والأساطير . ومن ثمّ فإن الشعر ليس محاكاة للطبـيعة ، بل هو «محاكاة الخلق ، وأنا أقصد الألوهية»[٧٩] ، والشاعر هو «خالق ثان ، مـبدع شعر ، صانع»[٨٠] وهو قول يربط الشاعر ببرومثيوس ، ومصدر هذا شافتسبرى . إن الشاعر أصيل ، مفرد ، وفى ذهن هردر أن هذا يتـعارض مع كونه يبـدع بطريقة لاشـعورية وبشكل قائم على الحـدْس : إن شكسبيـر «يرسم العاطفـة فى أعماق هاويتـها دون أن يعرفها» ، ويصف هاملت «لاشعوريا» من قـدمه حتى قمة رأسه[٨١] ، وأصبح هردر فيمـا بعد مشمـئزا من تطرف طقوس جماعـة «العاصفة والاجـتياج» عن العبقرية الخالصة ، وبدأ يعـيد تأكيد دور العقل والحُكْم ، لكنه لم يكف إطلاقا عن رأيه من أن العبـقرية هى أسـاسا غريزية ، بل حـتى حسّيـة ، ولقد طرح

(٧٧) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص ١٧٠ - ١٧١ .

(٧٨) المصدر السابق ، المجلد ٧٥ ، ص ٥٢٦ .

(٧٩) المصدر السابق ، المجلد ١٢ ، ص ٧ .

(٨٠) المصدر السابق .

(٨١) المصدر السابق ، المجلد ٨ ، ص ١٨٣ - ١٨٤ .

هردر معضلات عاصفة ممتدة وغالبا مراوغة ضد تصور الفيلسوف كانت للعبقرية فى كتابه «نقد ملكة الحكم» . وقد أعاد هردر هنا تأكيد رأيه من أن العبقرية فطرية ، وأنها تُعبِّر عن نفسها ، ولا تمتلك مجرد التخيلّ والعقل ، بل تمتلك أيضا «مْيلا للحساسيات الحسية ، وكذلك الدافع الإلهى ، وذلك الدفء العقلى الهادىء الذى هو حماسة ، ولكن بدون إفراط فى الطرب[٨٢] .

وبطبيعة الحال لم يكن الأمر أمر صدفة أن مفهوم الشعر والشاعر المشروح هنا جرى النظر إليه فى إطار تاريخ للشعر ، وفيه توصف أصول الشعر وطبيعته . وهردر مقتنع بأنه «يستحيل تماما أن تكون لدينا نظرية فلسفية عن الجميل فى كل الفنون والعلوم بدون تاريخ»[٨٣] ومفاهيم نظرية للأدب «تنمو من الأشياء العينية المتعددة فى أنواع كثيرة وظواهر عديدة وفيها يكون أصل النشوء هو كل شىء »[٨٤] «فإذا أردنا أن نحقق فن شعر فلسفيا أو تاريخا للشعر ، إذن علينا أن نبدأ بالأجناس الأدبية الفردية ، وتتبعها ارتدادا إلى أصولها»[٨٥] ، وهو يقول إنه كما أن «الشجرة هى من الجذر ، فكذلك يجب أن يكون تقدم الفن وازدهاره مشتقين من أصله . إنه يحتوى على الوجود الكلى لانتاجه بمثل ما أن النبات كله خفى - مع كل أجزائه - في حبّة»[٨٦] ، «وتظهر الأصول طبيعة الشعر»[٨٧] ، وكان هذا هو المذهب الذى كان على القرن التاسع عشر أن يدفعه إلى أقصى إهمال لمشكلات الوصف والتقييم بالمصطلحات المعاصرة وذلك لصالح التفسير بما هو قبل التاريخ الموغل في القدم . وكان هذا ولابد مفضيا

(٨٢) المصدر السابق ، المجلد ٢٢ ، ص ٢٠٠
(٨٣) المصدر السابق ، المجلد ، الجزء الخامس ، ص ٣٨٠
(٨٤) المصدر السابق .
(٨٥) المصدر السابق، المجلد ١٥ ، ص ٢٨٥
(٨٦) المصدر السابق ، المجلد ٣٢ ، ص ٨٦
(٨٧) المصدر السابق ، المجلد ١٥ ، ص ٥٣٩

إلى التأكيد على السنسكريتية واللغات الأوربية الهندية البدائية أكثر من دراسة الكلام المعاصر والأدب الأنجلو ساكونى بمقارنته بدراسة أدب عصرنا .

وهذا التطور للأدب قد تصوره هردر كثورة بشكل حرفى وكنموّ من بذرة وفق مماثلة بيولوجية كاملة . وهردر ، وهو يصف أتباع هوميروس فى اليونان يقول : «حيث يوجد تخلّق متعاقب أى نمو إضافى حى فى شكل منتظم أو فى القوى أو فى الأعضاء على نحو ما يجب أن يحدث ، فإنه يجب أن يكون هناك - كما تظهر الطبيعة بكاملها - جرثومة حية ، شكلاً للطبيعة والفن ، والذى تستحسن نموه كل العناصر بشكل مفرح . ولقد زرع هوميروس مثل هذه البذرة شكلا فنيا ملحميا . وإن أتباعه قاموا بتنمية الشجرة»[٨٨] . ورغم أن هذا التماثل البيولوجى يتخلل كل كتابات هردر عن التاريخ الأدبى والتاريخ بصفة عامة ، فإنه لم يستخلص تماما النتائج الحتمية المتضمنة في أى وجهة نظر عن نمو ونضج وشيخوخة الشعر . وبالفعل لايؤمن هردر بالانحدار الموحد من أمجاد عصر الشعر ، وإن كانت هناك عدة فقرات[٨٩] في كتاباته توحى بهذه النظرة التى كانت شائعة فى ذلك العصر . ولقد طرح أنه كان مألوفا أن يكون هناك عصر للتخيل ، وأننا الآن قد دخلنا عصر العقل ، ومن ثمّ فإنّه مُحتّم علينا على نحو جبرى التقدّم الأبعد ، ومن ثمّ مُحتّم علينا أيضا جفاف مصادر التخيل . ولقد وجدنا هذه النظرة عند فيكو وفونتنل فى كتابه «بحث فى الشعر بصفة عامة» . والشعر عند فيكو وهردر ينتسب إلي الماضى ؛ لأنه يتطلب اتصالاً بالطبيعة والانفعال والتلقائية ، والتى قامت الحضارة الحديثة بإخمادها وقتلها[٩٠] .

(٨٨) المصدر السابق ، المجلد ١٨ ، ص ٤٣٨ .

(٨٩) على سبيل المثال فى المصدر السابق ، المجلد ، ص ٦٩ .

(٩٠) المصدر السابق ،المجلد الأول ، ص ٣٢٥ وما بعدها .

والنظرة البيولوجية لتطور الشعر يجب - منطقيا - أن تنتج استسلاما للتطور على نحو حتمى . والشعر هو لغة الإنسان البدائى وطفولة البشرية ولاعودة ممكنة ، نظرا لأنه ما من أحد منا يستطيع أن يصبح شابا من جديد . غير أن نظرة هردر ليست منطقية : أولا - وقبل كل شىء - رجع إلى نظرية الدوائر . ولم يتم تصور نموّ الإنسانية نحو الفرد المتفرّد - فهناك العديد من الإنسانيات بقدر عدد الأمم . وبعد انهيار روما جاء الازدهار الجديد للعصور الوسطى ، وبعد انهيار عصر النهضة وأدبه المصطنع ، قد يوجد ازدهار جديد للتخيل . زيادة على ذلك كثيرا ما ينسى هردر التضمينات الواردة فى وجهة نظره البيولوجية الجبرية . وبكل بساطة يدع الأمر للإرادة ؛ لتغيير اتجاه التطور ، وهو بهذا يبحث عن عودة إلى عصر الشعر : «دعونا نعُد إلى أقدم طبيعة إنسانية وكل شىء آخر سيكون على ما يرام»[٩١] وفى هذه النظرة كان للألمان وضع مميز فريد ؛ فقد لاحُوا له معّرضين لأعظم خطر ، الا وهو فقدانهم للفردية ونسيانهم كنوز ماضيهم ، وهو يصيح خالطا استعاراته على نحو أكثر مما هو معتاد : «الآن ، الآن . إن الآثار الباقية لكل الطرق الشعبية الحية تدور مع انغمار متسارع أخير فى هوة النسيان . وإنّ نور ما يُسَمَّى الثقافة يتآكل متلاشيا أشبه بالسرطان»[٩٢] ، «إننا على نهاية حافة الهاوية : نصف قرن آخر ويكون الأمر متأخرا جدا»[٩٣] . وهردر - قبل كل شىء - كان ناقدا عمليا مصلحا أراد أن يغير اتجاه الأدب ، وأن يؤثر في زمنه ؛ ولايمكن أن يتم هذا بنزعة فردية محتمة ، وجداله الشامل فى كتابه «الشذرات» ، وكتابه الأول الهام

(٩١) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ١٠٤ .

(٩٢) المصدر السابق ، المجلد ٢٥ ، ص ١١ .

(٩٣) المصدر السابق ، ص ٩ .

كانا موجّهين ضد المحاكاة وخاصة المحاكاة في الأدبين الفرنسي واللاتيني . وكان هناك أيضا ولأول مرة أنه أشار جهرة إلى القوة المولدة للشعر الشعبي ، وقد أوصى بجمعة لا في ألمانيا وحدها بل «بين شعب الإسكيث[٩٤] والسلاف والوندز والبوهميين والروس والسويديين والبولنديين»[٩٥] ، ومن ثمّ فإنّ التحول في تطور الأدب أمر ممكن إذا ما عُدْنا إلى ما ضينا الخاص ، وإلى ماضي الإنسانية القائم كله من حولنا ، وفي الشعر الشعبي والأغاني والخرافات والأساطير ، وحتى في الخرافات في طابع اللغة . وهردر هو واحد من أولئك الذين يؤمنون بأن اللغة الألمانية هي بشكل فريد لغة أرومة بدائية ، لأنها ليست مشتقة من اللاتينية وليست خليطا من اللاتينية والجرمانية مثل اللغة الإنجليزية . ومن ثمّ كان على الألمان أن يُنّموا خصائص لغتهم ومصطلحها وثراءها من المترادفات وابتكاراتها وكل أشكالها اللامنطقية ، والتي هي مصدر الشعر مقارنة بالوضوح والمباشرة والمسغبة والضحالة الموجودة في اللغة الفرنسية .

وخلال كل نشاط هردر تسرى هذه الرغبة المصطبغة بصبغة مسيحية ، لكي يكون مصلحا ومستعيدا للشعر الألماني ، وعلى الإنسان أن يدرك أن مجيء جوته الذي كان تلميذ هردر الشخصي هو تبرير لتفاؤله وتنبئه . ويمكن للإنسان أن يفهم كيف كانت مريرةً خيبة أمله عندما عاد جوته وشيلر إلى ما اعتبره هردر كلاسيكية عقيمة ونزعة زهد ، ومن ثم أنكر كلَّ تعاليمه الخاصة بالعودة إلى ما هو شعبي وإلى الماضي القومي[٩٦] ،لقد أدان هردر باستمرار التأثير

(٩٤) الإسكيث : شعب هندي أوربي استقر في آسيا الصغرى قبل أن يستقر فيما كان يعرف بالاتحاد السوفيتي في القرن السادس قبل الميلاد ، وقد أسسوا مملكة في شمال البحر الأسود ، وكانوا يتاجرون بالقمح مقابل السلع الكمالية مع المستعمرات اليونانية (المترجم) .

(٩٥) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٦٦ .

(٩٦) لكنه أثنى على مسرحية «أفيجينيا» المصدر السابق ، المجلد ١٨ ، ص ١١٣ .

اللاتينى فى العصور الوسطى وعصر النهضة والتأثير الفرنسى فى القرنين السابع عشر والثامن عشر : «أواه من الكلمة الملعونة : الكلاسيكى ! لقد جعلت شيشرون خطيبا كلاسيكيا ؛ وجعلت هوراس وفرجيل شاعرين مدرسيين كلاسيكيين ، وجعلت قيصر متخذلقاً ، وجعلت ليفى[٩٧] بائع كلمات»[٩٨] ، ولقد قال إن الألمان قد بلاهم - على نحو أسوأ من الإنجليز - مرض الفن المصطنع . وهذا الرأى يشكل محور بحث رائع هو «التماثل بين الإنجليز والألمان فى فن الشعر» (١٧٧٧) ، وهو يحاول أن يشرح السبب الذى جعل الألمان لا يكون لهم شكسبير[٩٩] . وعلى حد قول هردر إن الحضارة الإنجليزية تظل قومية ، بل هى تسعى إلى أن تتمثل عصر النهضة . وشكسبيرفى نظره كاتب شعبى يستمد مواده من الأغانى الشعبية والاهازيج الشعبية والروايات الخيالية والتواريخ المتعاقبة[١٠٠] ، وشكسبير يتسكع دائما فى خلفية الشعر الإنجليزى ، ولم يفقد الإنجليز إطلاقا تماسهم مع ماضيهم القومى . ويثنى هردر باستمرار على جهود القدماء الإنجليز ويراهم على أنهم المتفوّقون على أولئك الذين هم زملاؤهم الألمان : « إذا نحن تناولنا الصناعة التعليمية التي وفّرها الإنجليز لشعرائهم القدماء مثل تأثير وورتن على سبنسر ، وتيرت[١٠١] على تشوسر ، وبرسى على الأغنيات الشعبية ، والكثيرين الكثيرين من أفضل رجالهم الذين يقرأهم الناس على شكسبير ، والدراما القديمة الخاصة بهم ، ثمّ

(٩٧) ليفى (٥٩ ق.م. - ١٧م) : مؤرخ رومانى كتب تحت رعاية الإمبراطور أوغسطس «حوليات الشعب الرومانى» وهو في ١٤٢ كتاباً أرّخ لروما من تأسيسها حتى القرن التاسع قبل الميلاد (المترجم) .

(٩٨) المصدر السابق ، المجلد الاول ، ص ٤١٢ .

(٩٩) المصدر السابق ، المجلد ٩ ، ص ٥٢٢ ومابعدها .

(١٠٠) المصدر السابق ، المجلد ، ص ٢٢٩ .

(١٠١) توماس تيرت (١٧٣٠ - ١٧٨٦) : باحث إنجليزى أشرف على نشر أعمال المؤلفين الكلاسيكيين ، وكان شغله الشاغل كتاب «فن الشعر» لارسطو وقد نشره عام ١٧٩٤ وله «ملاحظات على شكسبير» (١٧٦٦) وأشرف على إصدار «قصص من كانتربرى» لتشوسر (١٧٧٥ - ١٧٧٨) (المترجم) .

ننظر في أنفسنا - فماذا يمكن أن نقول ؟»[١٠٢] لقد استولت على الألمان النزعة الإنسانية التى أصيبت بقصور من جرّاء الحالة القومية ، وتمزقت بالحروب الدينية :

«وهكذا من الأزمنة القديمة ليس لدينا على الإطلاق أى أدب شعرى حى ، حتى يمكن أن ينمو عليه شعرنا الحديث ، كفرع على ساق قومى ؛ بينما تقدمت الأمم الأخرى مع الفردية ، وشكلت نفسها على تربتها - من المنتجات الوطنية - وعلى إيمان الناس وذوقهم - من بقايا الماضى ، وبتلك الطريقة أصبح أدبهم ولغتهم قوميين ، وتم استخدام صوت الناس والتعلق به ، لقد ضمنوا جمهورا فى هذه الأمور أكثر مما عندنا نحن الألمان . وقد قُدِّر علينا نحن الألمان الفقراء منذ البداية الا نظلّ أنفسنا أبدا»[١٠٣] . وهكذا تعادلت التاريخية النظرية عند هردر مع القومية العملية ، وإيمانه بأن الألمان محتاجون إلى أن يجرى إنقاذهم من جرّاء أثر الحضارة وإعادتهم إلى ينابيع قوتهم .

ولكن سيكون من الخطأ أن نفكر في هردر على أنه قومى تيوتونى من الشمال الأوربى : فتصوره الكلى للأمة هو تصوّر عتبة مفضية إلى «الإنسانية» . ومن وجهة النظر الأدبية فإن الأمة الألمانية أدنى من تلك الأمم التى قد احتفظت بفرديتها على نحو أفضل وأطول . وهكذا يعرض هردر دائما مثال الأمم الأخرى ، وهولا يكل من ترجمة وجمع ووصف ثروة أدب العالم . وكتابه «الأغانى الشعبية» (١٧٧٧ - ١٧٧٨) ، والذى يعرف الآن على نحو أفضل بعنوان أُطلق عليه بعد وفاة هردر «صوت الأغانى الشعبية» هو أول مختارات شاملة للأدب العالمى ، وقد اكتسب حيوية بتصور للشعر الشعبى ، والذى كان عريضا ، وشمل كثيرا مما لا نستطيع اليوم أن نسميه بهذا المصطلح . والشعر

(١٠٢) المصدر السابق ، المجلد ١٨ ، ص ١٠٠ - ١٠١ من الملاحظات فى الهامش .

(١٠٣) المصدر السابق ، المجلد ٩ ، ص ٥٢٨ .

الشعبي هو عند هردر أكمل تجسيد وأحسنه لنفس الشعب ، يقول : «ما لم يكن لنا شعر شعبي فإنه سينقصنا أيضا : الجمهور ، الأمة ، اللغة ، وأدب يكون أدبنا يحيا ويعمل فينا . إننا نكتب دوما للتلاميذ المكتبيين والنقاد الموسوسين .. إننا نكتب روايات خيالية وقصائد وملاحم بطولية وأغانى كنسية وأغانى عن الطبخ التى لا يفهمها أحد ، ولايريدها أحد ، ولايشعر بها أحد . وأدبنا الكلاسيكى هو عصفور الجنة الملون بابتهاج ، البديع جدا ، الذي كله طيران وكله تحليق ، ولكن بدون قدم على الإطلاق على الأرض الألمانية»[(١٠٤)] ، وهكذا لايخلط هردر الشعب بالطبقات الدنيا : «الشعب لايعنى الرعاع فى الطرقات الذين لايغنون ولايبدعون على الإطلاق ، بل يزأرون ويشوّهون»[(١٠٥)] والشعر الشعبى هو مفهوم شامل راق : وهو يشمل سفر التكوين وسفر نشيد الإنشاد وسفر أيوب وسفر المزامير ، وفي الواقع يكاد يشمل كل العهد القديم . وهو يشمل هوميروس وهزيود وأسخيلوس وسوفوكليس والشاعرة سافو و«المختارات اليونانية» وتشوسر وسبنسر و شكسبير ومحتويات «مأثورات» برسى (وهو لايقتصر على الأغنيات الشعبية الإنجليزية والأسكتلندية بل يشمل أيضا الأغانى الإليزابيثية أيضا) وهو يشمل الرويات الخيالية في العصر الوسيط و«كتاب الأبطال» الألمانى وشعراء الغزل الجوالين و«أغانى الحب» وقصائد برجر وكلوبشتك ، الذى أعجب به هردر بما يفوق أى شاعر من الشعراء الألمان . وهو يشمل حتى دانتى[(١٠٦)] وأوسيان بطبيعة الحال .

لقد بلور أوسيان تصور هردر للشعر الفولكلورى . وإنّ شهرة تلك التركيبات الإيقاعية العاطفية السوداوية الرتيبة التى ألفها جميز ماكفرسون كانت ذات شهرة هائلة فى جميع أنحاء أوربا . ولقد قرأها هردر أولا فى ترجمتها

(١٠٤) المصدر السابق ، ص ٥٢٩ - ٥٣٠ .
(١٠٥) المصدر السابق ، المجلد ٢٥ ، ص ٣٢٣ .
(١٠٦) المصدر السابق ، ص ٣٣١ .

بالأبيات السداسية التفعيلات التى قام بها دنيس ، ثم التفت أيضا إلى كتاب هيوبلير «رسالة علمية عن قصائد أوسيان» (١٧٦٣) ، وقد زوّدته بكل المواد الصالحة لعقد المقارنات مع هوميروس . وبجانب هذا قرأ الملاحظات التى ألحقها دنيس بالترجمة ، وأعاد تقديم تلك الترجمات الإيطالية التى قام بها سيزاروتى ، وفيها استطاع أن يقرأ أن «التخيل هو أول فلسفة الأمم . . وهنا يجب أن يبحث المرء عن أصل الأسطورة . وعلى المرء أن يتفق مع فيكو عندما يقول : الطبيعة الخام هى التى تنتج الشعراء»[١٠٧] . ولما كان هردر لم يكن قد عرف بعد الأصل الإنجليزى فإنه أدان ترجمة دنيس المصطنعة ، وأبدع لنفسه صورة شاعر طبيعى خلال الضباب الذى اعتبره ترجمة الترجمة . وهو نفسه أخذ بفقرات من دينس ، وترجمها إلى أسلوب تصور أنه أسلوب الشعر الشعبى ، أسلوب أكثر فظاظة وأكثر غموضا . وهو أسلوب أكثر ضعفا وأكثر وحشية» عن أسلوب ماكفرسون لأوسيان المتدفق والرائق[١٠٨] . وهنا رأى هردر الأصول أخيرا ، ومرّ بتجربة من خيبة الأمل بالنسبة «الترجمة» ماكفرسون . لكنْ شكوكه بدأ يستثيرها الأسكتلندى البارون دى هارولد . ولقد جرى تقديم أوسيان فى «الأغانى الشعبية» بثلاث عينات فقط ، وفي التصديرات جرى تخطّيها بصمت عجيب ، ولم يكفّ هردر على الإطلاق عن رأيه الذي يذهب إلى أنّ ماكفرسون لم يكن مبدعا ، بل كان منقّحا ، جامعا ، ولم يعش حتى يرى الدليل الكامل الذى يكشف عن الأساس الواهى الذي شيّد عليه ماكفرسون صرحه بالنسبة للملحمات الفرنسية المفترضة فى القرن الثالث ، وتحمّس هردر المُدْهش لأوسيان كان أساس تصوره للأغنية الشعبية والقومية ، وحتى قصة (الخلق) فى سفر التكوين اعتقد أنها تطورت من عدد من الأغانى

(١٠٧) «قصائد أوسيان» ترجمة ألمانية .م . دنيس . (فيينا ، ١٧٦٨) المجلد الأول ، ص ٣٥ قارن سوفان ، المجلد السابع ، ص ٢٢٥ ، المجلد الخامس ، ص ٣٣٠ .

(١٠٨) انظر : جيلبس : «هردر وأوسيان» من أجل البحث الأشمل .

الشعبية[١٠٩] .

هذا التصور للشعر الشعبى واضح وأحادى الجانب بأقصى درجة فى رأى هردر فى شكسبير . وهناك بحث عنوانه «شكسبير» ساهم به هردر فى مجموعة تسمى «الفن الألمانى والفنون» (١٧٧٣) ، تشمل الخطاب الغنائى الذى ألقاه جوته عن كاتدرائية ستراسبورج : «بناء الفن الألمانى» . والبحث عن شكسبير هو أداء مميز بأحسن ما يكون وأثر أدبى حماسى أكثر منه عمل نقدى . وهو يبدأ برؤية شكسبير ، وهو جالس على قمة صخرة ، وعند أقدامه عاصفة ورعد وزئير البحر ، ولكنّه برأسه فى أشعة السماء . ومشكلة الوحدات قد جرى تنحيتها آنذاك جانبا بالحجة التاريخية : نشأت الدراما فى اليونان بطريقة لايمكن أن تنشأ بها فى الشمال . والدْراما النورماندية عند أهل الشمال الأوربى لايمكن أن تكون هى نفسها الدراما اليونانية . ودراما سوفوكليس ودراما شكسبير شيئان منفصلان ، ومن وجهة نظر معينة يصعب أن يطلق عليها اسما مشتركا . والوحدات كانت ضرورية فى اليونان من أصلها في الجوقة والتراجيديا الفرنسية بكاملها هى «شىء كلاسيكى متلألىء» ، «بدون طرب » ، «مليئة بالعبث» ، «مقزّزة» . ولم يجد شكسبير جوقة ، بل وجد عروض عرائس وتمثيليات وعروضا تاريخية أمامه . ومؤلفاته الدرامية رموز بسيطة حالكة ترسم خطوطا عريضة للاهوت الطبيعى ، (إشارة إلى تصور لسنج للتراجيديا) . ويتم وصف مسرحيات «الملك لير» و «عطيل» و«ماكبث» بإثارة البيئة التى كانت أحداث هذه المسرحيات فيها :أى الصحة مع البرق والرعد ، والسنونوات التى تعشش فى قلعة ماكبث . ويوجد فى كل تمثيلية – حسب رأى هردر – حالة سائدة تتسرب أشبه بنَفَس العالم :

(١٠٩) سوفان ، المجلد الثالث ، ص ٢ ، ص ١٠٨ ، ص ١٥٩

" انزع التربة والنسغ السارى فى أوعيـة النباتات والطاقـة من هذا النبات وساعتها ستكون قد زرعته في الهـواء ؛ استبعد المكان والزمان والكيان الفردى من هؤلاء الرجال ، وساعتـها ستكون قد استبعدت نَفَـسهم ونَفْسهم " . وكم كانت من الأمور المليئة بالعبث مشكلة وحدة الزمان ! ماذا يجب أن يكون عليه الوهم الذى عاشه رجل ينظر بعد كل منظر إلى ساعته ؛ ليرى ما إذا كان يمكن أن يقع الحدث في الزمان الذي انقضى . وبالنسبة للشاعر ، المبدع ، " الإله المؤلف الدرامى " لا توجد ساعة ترن فى برج أو معبد : عليه أن يتخذ معاييره الخاصة بالمكان والزمان لتقديم عالم من شأنه أن يحرك الجمهور . وكيف تمكن شكسبير من تحويل رواية خـيالية تعـسة أو رواية أو تاريخا خـرافيا إلى كلٍّ حى مـسألة يعدها هردر لُبَّ البحث . لكنه لم يحاول هذا حقا ، وهو ينتهى باقتراح بشأن تصنيف تمثيليات شكسبـير . إنهـا كلها " تاريخ بأوسع مـعنى " ، " الحدث الرائع العظيم لحادثة عالميـة ، لمصير إنسانى»[١١٠] . والرأي الذى يذهب إلى أن تمثيليـات شكسبير هى إضـفاء الطابع الدرامى على مواد غنائية شـعرية لم يكن بطبيعة الحـال رأي هردر وحده . فهناك اقتراحات عـديدة عبر هذه الخطوط فى الطبعات الإنجليزية فى القرن الثامن عشر . وحـتى جونسون اعتقد أن شكسبير استمد قصة الملك لير « ربما مباشرة من أغنية شعبية تاريخية قديمة» و «الذخائر» لبرسى تحتوى على فصل كامل عن «الأغنيات الشـعبية التى تصور شكسبير» . وعند برسى وفى «الشـعر الشعبـى» لهردر يجرى عـرض شكسبيـر بمناظر مثل أغنية الصفـصاف فى «عطيل» أو أغنيات أوفيليـا فى «هاملت» . والإنسان يرى الدوافع الأبعد التى كـانت موجودة فـي دعوة هـردر لجمع الأغـانى الشعبـية

(١١٠) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٢١٤ – ٢٣١

الألمانية . فلابد أنه شعر بأن مثل هذا التجميع يمكن أن يؤدى إلى ظهور شكسبير ألمانى جديد . وهذا هو السبب الذى من أجله حث جوته على جمع الأغنيات الشعبية فى منطقة الألزاس . وهذا هو السبب الذي جعله يمجّد مسرحية «جوتز» القائمة على تاريخ متعاقب فريد و«فاوست» المستمدة من مسرح العرائس ، وتشتمل على أغنيات عدد منها محاكاة للأغنيات في «هاملت» .

وسيكون من السهل أن ننقد تصور هردر عن الشعر الشعبى أو بالأحرى عن تصوره لشعر الطبيعة . والمبالغة بالنسبة لأوسيان تبدو أشد الأمور التى لا يمكن استيعابها : إنه يتنبأ بأنه «ستكون هناك أوقات سوف يقولون فيها : «دعونا ننته من هوميروس وفرجيل وملتون ، ونحكم ابتداءً من أوسيان»[١١١] والرأى القائل إن الشعراء من أمثال تشوسر أودانتى كانوا شعبيين يبدولنا خاطئة تماما . ومن المؤكد أن هردر كان لديه تصور أحادى الجانب جداً عن شكسبير أو هوميروس : لقد بالغ أوشرع في المبالغة بالنسبة لكل أنواع الفولكلور دون أن يكون قادرا على تمييز المنتجات الأصيلة من الاشتقاقات المصطنعة ، بل وحتى التلفيقات مثل التى عند أوسيان . ونقده لكثير من الأدب الكلاسيكي الجديد يبدو لنا غير عادل بالمرة. وتصوره منحاز للغاية للشعر الفطرى الخالص ولمجرد الصيحة الغنائية وما هو مجرد فن تلقائى ، وهو معاد للغاية للفن العظيم الذي يمكن أن يكون عقلانيا ومعقدا وساخرا وخياليا بشعا . ولكن علينا أن ندرك أن هردر كان مأخوذا بجدّة اكتشافاته التي كانت جديدة ، وتلقى قبولا ضد خلفية الكلاسيكية الجديدة التي كانت تتآكل ؛ بينما نحن نتعود على كثير من الإبداعات الساخرة الرومانسية مع قرن ونصف قرن من ابتذالها ، ولا يجب أن نبْخس قدْر الأهمية التاريخية لتصور هردر للشعر ، والذى يوسّع -

(١١١) المصدر السابق ، المجلد ٩ ، ص ٥٤٢

بالتأكيد - الأفق بقدر كبير ، وينحّى جانبا كثيرا من التصورات الضيقة أو الزائفة للعقيدة الكلاسيكية الجديدة : تأكيدها على الوحدات ، وانشغالها بالأجناس الأدبية الصافية ، واقتصارها على أدب الطبقة العليا . وبالرغم من تجاوزات نزعة هردر البدائية ونزعته الغنائية ، فإن لدية تصورّاً أوضح وأصّح بالنسبة للشعر عن كل النقاد الذين بحثناهم حتى الآن . وتصوره للشعر هو تصور صادق : فهو على حق في إلحاحة على دور الاستعارة والرمز والأسطورة ، وإلحاحة على الوظيفة الجوهرية للشعر فى مجتمع صحى . غير أن أهمية هردر لا تكمن فى تصوره الجديد للشعر أو حتى في خطته العامة عن أصوله ، فهو أيضا - وبعدة طرق - أول مؤرخ حديث للأدب تصور - بوضوح - مثال التاريخ الأدبى الكلى ، وخطط مناهجه وكتب خطوط تطوره العريضة ، والتي هى ليست مجرد تراكم للبحث في القديم مثل أعمال وورتن أو تيرابوسكى[١١٢] أو «التاريخ الأدبى لفرنسا» المقصود كتابته . لقد طرح هردر بالفعل قدرا كبيرا من مشكلات التاريخ الأدبى ، واقترح ما يجب فعله وأىّ أسئلة هي التى يجب أن نجيب عليها . إنّ على التاريخ الأدبى أن يتتبع «الأصول والنموّ والتغيرات والانهيار (فيما يتعلق بالأدب) استنادا إلى الأساليب المختلفة للمناطق والأزمان والشعراء»[١١٣] . كيف تغيرت روح الأدب في اللغات المختلفة التي دخلتها؟ ماذا أخذت من كل الأماكن والمناطق التى هجرتها؟ أى نوع من الأشياء ظهر من خلط ومزج مثل هذه المادة المتنوعة ؟»[١١٤] وهردر يرفض التاريخ الأدبى العادى الذى «وهو مُحَمّل بالتعليم يسير من خلال الأمم والأزمان متابعا خطوات حيوان العث الذي تثبت عيناه على الأرض تماما ،

(١١٢) جيرولامو تيرابسكى (١٧٣١ - ١٧٩٤) باحث إيطالى عمله الرئيسى : تاريخ الأدب الإيطالى فى ١٣ مجلدا (١٧٧٢ - ١٧٨٢) . (المترجم) .

(١١٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٩٤ .

(١١٤) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٥ .

لكى يرى أيًّا من الرؤى التى تحوّم حتى قليلا فوقه»(١١٥) . إنه يريد أن يلتقط روح الأدب ، ويزعم أن المؤرخ يمسك «بالزمن ضد الزمن ، والقطر ضد القطر ، والعبقرية ضد العبقرية»(١١٦) ، وهكذا فإنَّ التاريخ الأدبى «سوف يمجدّ العبارات المتهكة (تاريخ الروح الإنسانية) و(تاريخ العقل الإنسانى)»(١١٧) إذن فإنّ التاريخ الأدبى عند هردر من الناحية النظرية هو تاريخ ثقافى بأعرض معنى . والإنسان يتبّين هدفه عندما يصف الإجراء . وهو لم ير أولا فى قراءته لدانتى أو بترارك ، أريوستو أو سرفانتس ، إلا الشاعر باعتباره شخصا متفردا ، ثم يرى كل شيء قد ساهم فى تكوينه أو تشويهه :

« إنّ العالم الكلى للشعر قبله وبعده يختفى عن عينى : إننى لا أرى إلا إياه . ولكن سرعان ما أتذكر المسار الكلّى للعصور التى جاءت قبله وبعده . لقد تعلّم وعلّم ، لقد تبع الآخرين والآخرون قد تبعوه . ولغته وطرق تفكيره وعواطفه كانت قيوداً تربطه أولا بعدد قليل من الشعراء الآخرين ، وفى النهاية تربطه بكل الآخرين . ولأنه (إنسان) فإنه يكتب (للناس) . وهكذا دون قصد نتقاد إلى بحث كيف يقف كل شاعر فى علاقة مع المتشابهين معه فى أمته وخارجها ، بينما تجرى مقارنة أمته بغيرها من الأمم قبل هذا وبعده» ومن ثم تشدّنا سلسلة لاتنفصل إلى عالم الأرواح»(١١٨)

وهكذا جرى تصوّر التاريخ الأدبى أساسا فى إطار اجتماعى ، وهناك تحليلات انطباعية للأعمال الأدبية متناثرة عبر كتابات هردر فى استحضار مسرحية «فيلوكتيتس» لسوفوكليس فى الجدال ضد لسنج أمر هام جدا وحسّاس .

(١١٥) المصدر السابق ، ص ١١٢ .
(١١٦) المصدر السابق ، المجلد الاول ، ص ٢٨٧ .
(١١٧) المصدر السابق ، ص ٣٦٣ .
(١١٨) المصدر السابق ، المجلد ١٨ ، ص ٥٧ .

ويحتوى بحث « العقل وفن الشعر » (١٧٨٢ - ١٧٨٣) كثيراً من الآراء النفاذة ، ولكنه يحتوى أيضا على عدد من التفسيرات الخيالية للعهد القديم . وتوجد فى موضع آخر تعليقات عن قصائد هوراس . وإن ذوق هردر وحساسيته يمكن أن يتضّحا ويجرى بحثهما بإسهاب بفحص ترجماته الشعرية العديدة ، والتى هى على العموم ترجمات ناجحة للغاية ، وإن كان يعانى من نقص الرجوع إلى الأصول أو من المعرفة اللغوية الدقيقة . ولكننا لا نجد فى أى مكان عند هردر محاولة لتفسير العمل الفنى كجهاز عضوى كلّى وتحليل نظمْه أو تأليفه . وتاريخه الأدبى هو تاريخ المشاهد العريضة والانتصارات الساحقة والتعميمات الجريئة .

وهردر سبق تين[١١٩] فى تأكيده على البيئة . وعند هردر الكثير الذى يقوله عن المناخ (الحار والبارد والمعتدل)[١٢٠] ، والمنظر والعرْق (الأمم) والعادات ، بل حتى الظروف السياسية مثل الديمقراطية الأثينية فى علاقتها بالأدب ، وله مقالات فارت بجائزة بعنوان « آثار فن التعلم والعادات الشعبية فى العصور القديمة » (١٧٧٨) ، وهو مسْح لتاريخ الأدب مع التركيز على وظيفته التربوية والحضارية ، غير أنّ هردر نادرا ما يحلل العوامل البيئية ، ولم يدخلْها إطلاقا فى علاقة وثيقة بالأدب الفعلى ، وهو دائما ما يجادل على شكل دور منطقى : أى أنه يربط العمل الأدبى بالتاريخ ، ثم يستعمل العمل لإلقاء ضوء على التاريخ . وفى حالة أوسيان مثلا ، لما كانت لا توجد أى

(١١٩) هيبوليت - أدولف تين (١٨٢٨ - ١٨٩٣) : فليسوف ومؤرخ وناقد فرنسى . أستاذ بمدرسة الفنون الجميلة بباريس. ١٨٦٤ - ١٨٨٤) من دعاة الوضعية . ربط الفن بالمناخ والبيئة والعرْق . له « تاريخ الأدب الإنجليزى » (١٨٦٣ - ١٨٦٤) و « فلسفة الفن » (١٨٦٥) (المترجم) .

(١٢٠) قارن الفقرة السانجة عن السماء الصافية ، المصدر السابق ، الجزء ١١ ، ص ٢٤٧ .

وثائق مبكرة عن التاريخ الأسكتلندى القديم فإنّ هردر استمّد كل المعلومات عن الوسط الاجتماعى من القصائد ، وكان هذا غامضا ومُربكاً للغاية . وهو يستخدم معايير مثل المناخ والمنظر بشكل فضفاض للغاية . وحتى وجهة النظر العرْقية لا ترقى إلا إلى زيادة طفيفة عن التقابل القديم بين الشمال والجنوب ، الأمم الجرمانية والأمم اللاتينية . وهردر فى بحث له عن هوميروس وأوسيان يحاول « أن يستمّد الفروق الشعرية بين الاثنين من فروق المناخ والمخزون القومى»[121] . غير أن مصطلح « النورماندى » أو الأوربى الشمالى غالبا ما كان فى ذلك الوقت تصورا متكلّفا دائما لا يضم الألمان فحسب ، بل كان يضم أيضا السلْت والإنجليز ، وعلينا ألاّ ننسى أن هردر أشاد بالسلاف على أنهم الأمة الجديدة العظيمة المحبة للسلام ، وقد تنبّأ لها بمستقبل عظيم ، والتى لاحت له على أنها لم تزل أصيلة وتلقائية[122] . ويدل المناخ والعرْق والظروف الاجتماعية الملموسة يشتغل هردر فى الأغلب بمصطلحات مثل « روح العصر » ، « روح الأمة » . وهو يقول إن « كل عصر له نغمته ولونه » ، وأنه يعطينا «لذة خاصة لتشخيصه بصواب مقابل العصور الأخرى »[123] ، وهو يعمم بتهور عن الذوق القومى لكل أمّة من الأمم الأوربية العظيمة .« إن الإيطالى يغنى ؛ والفرنسى ينثر الشعر ويحكيه ؛ والإنجليزى يفكر بلغته التى تكاد تكون غير موسيقية»[124]

ولكن مهما تكن أشكال قصور منهج هردر - التى تبدو لنا بعد مرور

(١٢١) المصدر السابق ، الجزء ١٨ ، ص ٤٤٦ وما بعدها .

(١٢٢) المصدر السابق ، الجزء ١٤ ، ص ٢٧٧ - ٢٨٠ .

(١٢٣) سوفان ، الجزء ١٨ ، ص ٥٨ .

(١٢٤) المصدر السابق ، ص ١٠٧ .

١٥٠ عاما من تراكم المعلومات والأبحاث التى لا مثيل لها لابد أن تبدو لنا أنها أشكال قصور هوائية ومتعسفة وبلا تمييز - وإن قيمتها بالنسبة لزمن تخطيطاته للتاريخ الأدبى لا يمكن الشك فيها . وما يحتاج إليه هو المركّب المبتسر وطرْح الأسئلة التى بدونها لا تقوم النزعة المغرمة بالقديم بإغراق التاريخ الأدبى فى مستنقعها تماما . وفى الحقيقة فإنّ التخطيطات الجريئة للأخوين شلجل قد استلهمها هردر على نحو مباشر . ومن أجمل تخطيطات هردر ما نجده فى المجموعتين السابعة والثامنة من «تاريخ تطور النزعة الإنسانية» (١٧٩٦) ، فهو يبدأ بأسباب انهيار اليونان وروما ، ثم انهيار الشعر اليونانى والرومانى . ويقدّم هردر جردا متمّما للترانيم المسيحية اللاتينية مثل « يوم الغضب » ، وهو يصف - بشكل تخطيطى - القصص البطولية والأساطير الخاصة بالنورمانديين فى شمال أوربا . ثم يصف بعض التفاصيل الشعرية فى مقاطعة بروفانس فى فرنسا و « أناشيد الحب الرفيع »[١٢٥] . أما وصف الشعر فى العصور الوسطى بتركيزه على الحب والشجاعة والتقوى والإيحاء بوجود ارتباط بين الحب العفيف وعبادة مريم العذراء كان أمرا شديد الأهمية للتصور الرومانسى للعصور الوسطى الذى وجد بعد سنوات قليلة لاحقة قمة ازدهاره فى « المسيحية وأوربا » لنوفالس . وجرى - آنذاك - الاستغلال الحسن أو السيء لتأثير اختراع الطباعة وحركة الإصلاح والنزعة الإنسانية . كما جرى تفسير شكسبير من جديد على أنه جاء فى اللحظة الحقة الصادقة بين عصر التخيل وعصر العقل ، إنه « الكهنوتى الدرامى »[١٢٦] ، وسرعان ما حلّ

(١٢٥) مجموعة من الشعر بالألمانية بين القرنين الثانى عشر والثالث عشر تتناول وفاء الرجل للمرأة التى يحبها على نحو مفرط فى التقديس الذى يصل إلى مرتبة التصوف . (المترجم) .

(١٢٦) المصدر السابق ، ص ١٠١ .

«شعـر التأمل » محل « شعـر الحكاية الخالصة » ، وكـان ملتون فى رأى هردر أوّل وأعظم شعراء التأمل ، والذى أبدع لغتـه الفنية المصطنعة ، وكتب بالشكل الملحمى « الرتيب والـطنان والنبيل »[١٢٧] ، وندّد بكولى بسبب قـصائده التى نسجها علـى غرار بندار ، وأثنى ثناء متوسطا على شعر الكسنـدريوب باعتباره انطلق من الإحساس الـعام المنظوم ، وقد نجح فى الهجاء والهـذليات الماجنة . كما ندّد بيـونج ؛ لأنه مؤلف نشط شديد فى مغالاته إلى أقـصى حد ، وحتى مدحـه لطومسـون ليس إلا مدْحـاً فاترا . وتناوله للنثـر الإنجليزى ولسـويفت وريتشاردسون وفليدنج رغم أنه تمجيد ليس إلا تمجيدا روتينيا ، ولا يمكن إلحاقه - بشكل رئيسى - بكتابات هردر الأخرى .

ولقد حدث تمجيد لهردر على أنه أب المـتعصبين للألمان . ولكن محاولاته المتعددة كتواريخ للأدب الألمانى يصعب أن تكون نسقية وحسنة المعرفة حتى فى ذلك العصـر . ولقد بدأ تاريخـا للشعـر الألمانى بكتاب « إدا» والتـأملات فى الشعر الألمانى القديم . وقد ترجم أشعار أوتزيت[١٢٨] . ومن الغريب أنه اعتقد أنه كان يكتب بالوزن الذى كُـتبت به الأشعار القبلية . غير أن مـعرفته بالأدب الألمانى الرفيع القـديم والأدب الألمانى الرفيع فى العصـور الوسطى واضح أنها كانت معرفة ضئيلة جداً . ولقد حدث أن فحص المخطوطة الشهيرة من بينّا عن « منشد الحب الـرفيع » وقد نَسَخَ على نـحو سيء بعض قصـائد هنرى الرابع والملك كونراد ودوق هنرى أوف برسلاو . وكان لا يزال غير متأثر بالتحمس لـ « نيبلنجن » وملاحم البلاط الألمانى ، ولـم يعرف فالتر فون در فوجلفيد . لقد

(١٢٧) المصدر السابق ، ص ١٠٢ .

(١٢٨) كاهن وشاعر ديني ألماني في القرن التاسع . وقد كتب عملا شعريا عن حياة المسيح استنادا للأناجيل . (المترجم)

كان اهتمامه الرئسى مركـزا على الأدب التعليمى فى أواخر العصور الوسطى . ومن بين أشكال إصلاح الأدب امتدح هردر بإسراف الأغنية الكنسية ، ومن بين مؤلفى القرن السابع عشر كان يكن حـبا خالصا للجزويتى الذى كتب باللاتينية يعقـوب بالْدَه الذى ترجمه ، وزكّـاه فى أواخر حياته . وكـان هذا واحدا من الارتباطات الوثيـقة بكاتب نسمـيه اليوم كـاتبا من كتـاب فن الزخرفة الغـربية (الباروك) ، لكنّ فحص ترجمـاته تظهر كم كان مشاركا - على نحـو كبير - فى تحامل عصره على الفطنة والمجـاز الطريف فى الشعر الجزويتى . وليس من قبيل الصـدف أنه صادق على مناقشة جونسـون للشعراء الميتافـيزيقين ، وخرج على طريقتـه فندّد بقصائد كـولى التى كتبـها على غرار بندار ، وسـماها «بناء قوطيا مـتناسقا وغامـضا فى تفاصيله ومـبالغا فى استعـاراته مستقـلا بالزخرفة»[129] . وهناك عديد من الآثار الباقية لتذوق القرن الثامن عشر فى ولع ديدرو بالشعر التعليمى والأخلاقى . وعلى سبيل المثال فإنّ تذوّقه لما يعرف فى البلاغة بالقلب المكانى الخاص بتـقديم وتأخير حـروف الكلمة باعتبـاره « العمل الرائع الشعرى لأمته » يدعو للدهشة[130] .

وبطبـيعـة الحال فـإن هردر يكون فى أوْج تخيـيبـه للآمال عندمـا يناقش الفرنسيين ، فهـنا نجد تحاملاته القومية والأدبيـة فى ذروتها . إنه لم يستطع أن تكون لديه معرفة كبيرة بالعصور الوسطى الفرنسية ، وواضح أنه ممتلء اشمئزازا مما فى الدراما الفـرنسية مـن « خيلاء » و « اسـتعراض » فى القـرنين السابع عشر والثامن عشر . ولا يلقى فولتـير فى « عذراء الأورليانز » ثناءً إلا باعتباره

(١٢٩) المصدر السابق ، ص ١٠٤ .
(١٣٠) المصدر السابق ، ص ٥٠ .

راويا فطنا . أما ديـدرو الذى التـقى به هردر فى باريس عـندمـا كـان شـابا (١٧٦٩) ، فقـد كان واحـدا من مؤلفـيه المفضـلين ، وفى أواخر حيـاته خطط لترجمة أعـماله ، وواضح أن التخطيط امتد ليشـمل رويات مثل « جاك المؤمن بالقـدر » . ومن بين الكتاب الفـرنسيين انتـقى من أجل الثناء عليه لا فـونتين باعتياره « أكـثر العباقرة أصالة ، والذى لن ينطفىء سحـره أبدا طالما استمرت اللغة الفرنسية»[١٣١] ، ويبدو أنه لم يعرف شـيئاً عن الدراما الأسـبانية ؛ لكن مؤلفه الأخـير قبل وفاته مـباشرة هو ترجمـة حرة للرواية الخياليـة « السيد» ، والتى لسـوء الحظ قامت على مجـموعـة من النسخ الشعـرية الأسبانـية وعلى ترجمة فرنسية .

وهذا المسح لآراء هردر الأدبية تفيد فى إضاءة تصوراته عن التاريخ والشعر على نحو أكثـر عينية . وهى تفيد أيضا إذا أضـفنا ما قلناه من قبل عن أفكاره عن شكسبـير والشعر الشـعبى فى الإشارة إلى إعـادة التقييم المتطرفـة للماضى والذى كان منشغـلا به ، ورصد تحول الحساسية التى حـدثت فى ألمانيا حوالى عام ١٧٧٠ : التـحول إلى مـا هو فردى وخـصوصى وغنائى وشـعبى . وفن الشعـر فى الكلاسيكيـة الجديدة عند هردرإن لـم يكن قـد تحلل تماما فى غـمار عملية التحلل ، وهو يرفض كل أهدافها الرئيسية : محاكاة الطبيعة ، اللياقة ، الوحدات ، الاحتمالية ، الملاءمة ، نصاعة الأسلوب ،نقاء الأجناس الأدبية . وبالرغم من أنه فكّر كثيرا فى الجنس الأدبى ، وأنه استخدم - بالطبع - أسماء الأجناس الأدبية ، إلا أنها انصهرت دائمـا فى جنس واحد آخر فى مناقشاته : فالملحمـة والدراما والشعر الغنائى تكاد تكون هى هى بـالنسبة له . وواضح أن هردر لم يكن شغوفا جدا بأرسطو الذى سماه ذات يوم « رجلا صعبا كله عظام

(١٣١) المصدر السابق ، ص ٥٢

وهو أشبه بهيكل عظمى : لا شىء إلا النظام »[١٣٢] ، واعتبر نظرية أرسطو في التراجيديا مجرد شىء مشتق من ممارسة المسرح اليونانى ، وليس لها صدق مهما تكن للعصور التالية . ولم يحدث إلا فى أواخر حياة هردر فى « اتباع الملك أرجوس » أن ناقش التطهير ، وواضح أنه ناقشه لا لشىء سوى أن يهاجم دراما جوته وشيلر وذلك بحجج جديدة[١٣٣] ، وبصفة عامة صادق على وجهة نظر لسنج فى أرسطو ، وذلك لأن النزعة التعليمية واضح أنها أقوى تصور دينى سابق ضمينا . وفيه نرى - حينئذ - بقايا فن الشعر الكلاسيكى الجديد : لقد بدأ هو نفسه ببناء فن شعر رومانسى ، جديد وفق تصور الشعر الطبيعى والحسى والاستعارى والتخيلى والتلقائى ، مع وجود معيار للحكم قائم على النزعة النسبية التاريخية واستهجان ضمنى لشعر التقرير أو التعقل أو التأمل . غير أن مصطلح هردر مفكك للغاية : فمفاهيمه متبدّلة ، ولغته انفعالية وحماسية . وبينما كان هردر الرائد العظيم فإنه ترك للآخرين صياغة نظرية نسقية ومتناسقة جديدة للشعر والأدب . وكان تلميذه الأول جوته هو الذى برهن على أنه تلميذ غيرُ مخْلص .

(١٣٢) المصدر السابق ، الجزء ١١ ، ص ٥٨ .
(١٣٣) المصدر السابق ، المجلّد ٢٣ ، ص ٣٤٩ - ٣٦٢ .

المصادر والمراجع

Gerstenberg's Briefe uber Merkwurdigkeiten der Litteratur is quoted from ed. Alexander von Weilen in Deutsche Litteratydenkmale, 29 30 Styttgart, 1980. Rezensionen in der Hambyrgschen Neuen Zeitung is from ed. Otokar Fischer in the same series, 128, Nerlin, 1904. Albert Malte Wagner, H. W. uon Gerstenberg und der Sturm und Deang (2 vols. Heidelberg, 1920 - 24) contains a full discussion of the critic. Cf. the introductions to eds. and O. Fischer's "Gerstenberg als Rezensent der Hamburgischen Neuen Zeitung, 1767 - 1771," Euphorion, 10 (1903), 57 - 76 .

Hamenn's writings are quoted from Samtliche Werke, ed Josef Nadler, 5 vols, Vienna, 1949 - 53 (cited as Werke). The letters are from Schriften, ed. Friedrich Roth, 7 vols Berlin, 1921 - 25; Vol. 8 in two pts., of which the second contains a valuable index, 1842 - 43. An important new life and interpretantion is Josef Nadler, J.G. Hamann, Salzburg, 1949. The best general book is rudolf Unger, Hamann und die Aufklarung (2 vols. Jena, 1911), to be supplemented by his Hamanns sprachtheorie, Munich, 1905. There are important comments in Carlo Antoni, La lotta contra la ragion (Florence, 1942), pp. 125 - 50. The two discussions in English, Walter Lowrie, J.G. Hamann : an Existentialist (princeton, 1950) and James C. O. Flaherty, Inity and Language : a Study in the philosophy of J.G. Hamann (Chapel Hill, N.C.,

1952), are not relevant .

Herder's writings are quoted from the only complete ed., Samtliche Werke, ed. B. Suphan, completed by C. Redlich et al., 33 vols Berlin, 1877 - 1913 (cited as Suphan). A selection of Herder's early critical writings is in Sturm und Drang : kritische Schriften, ed Erich : Loewenthal, Heidelberg, 1949. The best general book is still Rudolf Haym, Herder, 2 vols, Leipzig, 1877. A brief survey in English is Alexander Gillies, Herder, Oxford, 1945 .

Out of the very extensive literature I have found the following most usful :

Robert T. Clark, "Herder's Conception of Kraft," PMLA, 57 (1942). 767 - 52.

Robert T, Clark, "Herder, Cesarotti, and Vico," SP, 44 (1947), 645 -

Alexander Gillies, Herder und ossian, Neue Forschung, 19, Berlim 1993 .

Sigmund Empicki, Geschichte der deutschen Literaturwissersschoft (Gottingen, 1920), pp. 372 ff.

Friedrich Meinecke, Die Entstehung des Historismus (2 vols. Munich, 1936), 2, 383 - 478 .

Martin Schutze, "The Fundamental Ideas in Herder's Thought," MP, 18 (1920 - 21) , 65 - 78, 121 - 302 ; 19 (1921 - 22), 113 - 30, 361

- 52; 21 (1923 - 24) , 29 - 48, 113 - 32.

Martin Schutze, "J.G. Herder," Monotshefte fur den deutschen Unterricht, 36 (1944), 257 -87.

Rudolf stadelmann, Der historische Sinn bei Herder, Helle, 1928.

Gottfried Ulrich, Herders Beitrag zur Deutschkunde, Wurzburg, 1943 .

Weber, Herder und das Drama, Weimar, 1922 .

Hans Wolff, Der Junge Herder und die Entwicklungsidee Rousseaus," PMLA, 57 (1942) , 753 - 819 .

I do not think that F.G. Klopstock requires discussion in our context K.A. Scheiden, Klopstocks Dichtungstheorie (Saarbrucken, 1954), makes large claims for his importance but establishes only that Klopstock embraced current ideas about poetry as moving the soul , appealing to the whole nature of man, etc.

There is a good chapter, "The Revolution in poetics," in Roy Pascal The German Sturm and Drang, Manchester, 1953.

(١٠)

جـوتـه

ألَّف جوته (١٧٤٩ - ١٨٣٢) مكتبة بكاملها ، كما أن هناك أكبر مكتبة قد أُلِّفَتْ عنه . ومن ثمّ فمن المدهش أن نكتشف أنه لا توجد مناقشة نسقية ممتدة عن نقده الأدبى على الرغم من أن الناقد الفرنسى سانت - بوف سماه «أعظم ناقد على الإطلاق على مدى العصور كلها» ، واعتبره الناقد الإنجليزى ماتيو أرنولد «الناقد الأسمى» . [1] وأسباب هذا الفشل بالنسبة لموضوع دراسة جوته لا تحتاج إلى أن نبحث عنها بعيدا «فمجرّد الكم الهائل من الإنتاج ، وأنه نادرا ما تأتى تصريحاته الأدبية فى سياق نَسَقىّ ، وصعوبة عزل نقده الأدبى بدقة عن تأملاته عن الفنون التشكيلية ، وعن الفن والطبيعة بصفة عامة ، وأخيراً اتساع حياته والتحولات والتغيرات المستمرة فى آرائه - كل هذه الأمور عقبات لا يمكن التغلب عليها إلا بالدراسة والتأمل المستديمين . والدراسة الكاملة الشاملة تقتضى مجلدا فى حد ذاتها . وإذا أردنا أن نكون صادقين منهجيا ، فإنّ الأمر يقتضى أن ننطلق على خطوط متعاقبة زمنيا ، ونُمَيِّزَ بعناية بين الزمن السابق على وُصوله إلى مدينة فيمار (١٧٧٥) ، والوقت الذى أمضاه فى فيمار قبل رحلته إلى إيطاليا (١٧٨٦ - ١٧٨٨) ، والرحلة الإيطالية نفسها ، والفترة بعد العودة إلى فيمار قبل ارتباطه بالشاعر والفيلسوف شيلر (١٧٩٤) ، وصداقته مع شيلر حتى وفاة شيلر (١٨٠٥) ، والسنوات الأخيرة التى يستطيع الإنسان أن يكتشف فيها من جديد عدة مراحل - والمعالجة العلمية المفردة التى يمكنها أن تفرق بين تصريحات جوته الرسمية فى أعماله مثل «الشعر والحقيقة» ، وكتاباته الأقرب إلى الكتابة الصحفية بين الحين والحين ورسائله الخاصة ومذكراته ،

(١) سانت - بوف : «فى التراث» فى «محاضرات يوم الاثنين» ، المجلد ١٥ ، ص ٣٦٢ ؛ قارن : «محاضرات يوم الاثنين الجديدة» ، المجلد الثالث ، ص ٢٦٥ م. أرنولد : «ناقد فرنسى عن جوته» فى «مقالات أشتات» (نيويورك ، ١٨٩٤) ص ٢٣٤ .

وأخيرا محادثاته ، ومن ضمنها المحادثات التى أوردها المؤرخ الفنى الألمانى فنكلمان ، والتى تشكل مكانة خاصة بسبب دقتها الشديدة . ولما كانت المساحة غير متاحة لنا لإظهار هذه الفروق ، فإننا سوف نناقش جوته أولا قبل رحلته إلى إيطاليا ، ثمَّ نناقشه من حيث هو ناضج ، دون أن نعبأ كثيرا بالتسلسل الزمنى أو مصدر المعلومات .

إنّ جوته الشاب - بعد أن حرر نفسه من ذوق الزخرفة المبرْقشة (الروكوكو) التقليدى إبّان سنوات دراسته فى ليبزج - قد تغيّر بسبب الكاتب الألمانى هردر فى فترة ارتباطهما معا فى ستراسبورج فى شتاء (١٧٧٠ - ١٧٧١) . لقد تبنى جوته بالكامل وجهة نظر هردر . لقد جمع وقلّد الأغانى الشعبية ، وشارك هردر حماسته لأوسيان وهوميروس البدائى ، وجرفه روسّو وافْتُتِن بشكسبير . وهو فى حديثه «شكسبير على سبيل المثال» (١٧٧١) اعترف - بحرارة - بما يدين به لشكسبير شخصيا :

«إن أول صفحة قرأتها له دفعتنى إلى أن أكرّس حياتى له ، وعندما انتهيت من أول تمثيلية وقفت مذهولا أشبه بإنسان وُلد أعمى ، ثم جاءت يد كلها إعجاز فأرجعت إليه البصر فى لمحة . . . ولم أشكك على الإطلاق - للحظة واحدة - فى أننى يجب أن أقلع عن المسرح المنتظم . وبدت لى وحدة المكان ضيقة أشبه بسجن ، وبدت لى وحدتا الزمان والحدث سلاسل بغيضة لتخيلنا . . . إن مسرح شكسبير هو صندوق الدنيا ، صندوق جميل فيه يمر تاريخ العالم أمام أعيننا على الخيط الخفى للزمن . وإن خططه - إنْ تكلمنا بالأسلوب السوقى - ليست خططا ، لكن تمثيلياته تدير الكل حول نقطة خفية (ما من فيلسوف تمكن من رؤيتها وتحديدها) ؛ حيث تتصادم إنِّيّتنا ، الحرية المفترضة لإرادتنا ، مع المجرى الضرورى الكلى» . إنَّ جوته يردد المديح الذى تراكم على شكسبير

منذ الشاعر الإنجليزى دريدن ، وهو يصيح فرحا : «الطبيعة ، الطبيعة ! لا يوجد مخلوق يشبه الطبيعة مثل أناس شكسبير . . . إنه ينافس الإله اليونانى بروميثيوس ، إنه يشكل أناسه على غراره ملْمحًا ملمحًا ، وإن كان بحجم ضخم» . والتراجيديا اليونانية تتخلف وراء شكسبير : «إن التراجيديا وهى أصلا فاصل فى عبادة الإله ، ثم تصبح مدنيّة وقورة ، تُقدِّم للناس ، وتعرض لهم أعمالا عظيمة معينة لأسلافهم مع بساطة خالصة من الكمال ، وتثير الانفعالات العظيمة الكلية فى نفوسهم ؛ لأنّها هى نفسها كلية وعظيمة» . إن شكسبير وهذه الدراما القومية الدينية التى كُتبت للنفوس اليونانية (ويالها من نفوس!) تجعل من التراجيديا الفرنسية - التى كان جوته يعجب بها - قزما : «أيها الفرنسيون الصغار ، ماذا تريدون من الدرع اليونانى ؟ إنه كبير وثقيل بالنسبة لكم ، ويمكن لمركيز فرنسى أن يحاكى (السبياديز) [٢] ، على نحو أسهل مما لو سار كورنى فى أثر سوفوكليس : هبوا أيها السادة !» ويختتم جوته عظته : «انفخوا فى البوق لتطردوا كل النفوس النبيلة من فردوس ما يسمى الذوق السليم !» . [٣]

إن الاتفاق بين جوته وعمل هردر عن شكسبير أمر واضح ؛ فهنا التأكيد نفسه على شكسبير «كمؤرخ» للبشرية . وجوته يشبه هردر فى أنه يرى دائما فى تمثيليات شكسبير وحدة خفية ما ونغمة سائدة . ومن تطرفات جماعة

(٢) السبياديز (حوالى ٤٥٠ ق. م. - ٤٠٤ ق. م.) : سياسى يونانى حث اليونانيين على تشكيل تحالف ضد أسبرطة ، وعندما هرب إلى أسبرطة دعا الأيونيين إلى التمرد ضد أثينا . ولما عاد إلى أثينا قاد الأسطول (٤١١ ق. م.) ، وانتصر على أسبرطة . وقد عُين قائدا ، لكنه طُرد بعد ذلك وهرب إلى تراشى ثمَّ فريجيا ؛ حيث قتل (المترجم) .

(٣) «المؤلفات الكاملة» بإشراف فون درهلين ، المجلد ٣٦ ، ص ٤ - ٦ .

«العاصفة والاجتياح» احتفظ جوته بشعور خاص للشكل فى كتاباته ونظريته الأدبية على السواء . وعندما علّق على ترجمة هنريخ ليوبولد فاجنر لمرسييه [٤] ، قال : «لقد حان الوقت لنكف عن الحديث عن شكل التمثيليات الدرامية وطولها وقصرها ووحداتها وبدايتها ووسطها ونهايتها» . «وربما كانت عنده تمثيلية مشوشة ، إلا أنها ليست تمثيلية باردة» . لكنه يرى أنه لا شيء يتحقق كثيرا بمدّ كل حادثة تراجيدية ؛ لكى تصبح دراما وضغط كل رواية لتصبح تمثيلية ، كما كان يفعل أصدقاؤه ومعاصروه . إن المطلوب هو «شكل داخلى» : وإذا «كان الشكل - حتى أكبر شكل يجرى استشعاره - فيه شيء غير حقيقى بالنسبة له ، فإنه لا يزال مرة واحدة وللأبد المصباح المشتعل الذى نستمدّ من خلاله الأشعة المقدسة للطبيعة المبعثرة ، ونوجهها إلى قلب الناس فى بؤرة متوهجة نارية» . [٥]

إن مصطلح «الشكل الداخلى» المستمد من شافتسبرى لا يلمحّ إلا إلى المشكلة التي كان على جوته الشاب أن يواجهها : إذا رفضنا نسق الكلاسيكية الجديدة فما هو الذى سيحل محله ؟ وفى الوقت نفسه لم يكن فى استطاعته إلاّ أن يقول : دعونا نملك الشعور والإلهام والعبقرية و «عبادة الإنسان المبدع» [٦] ، الطبيعة ، بمعنى البساطة والصدق ، بل حتى النزعة الطبيعية . وحينذاك كان جوته يدافع عن النساء الفلاحات الهولنديات اللواتى يمثلن

(٤) لويس سبستيان مرسييه (١٧٤٠ - ١٨١٤) : صحفى وكاتب مسرحى فرنسى . من أوائل من ثاروا ضد الذوق الكلاسيكى والأرستقراطى . وكتب الدراما التى تدور عن الحياة اليومية المتواضعة . (المترجم) .

(٥) المصدر السابق ص ١١٥ - ١١٦ .

(٦) المصدر السابق ص ٣٢ ، ص ٤٢ .

السيدات فى لوحات ربمرانت [٧] ، وهو يريد أن يترك نساء روبنز [٨] البدينات لأنهن نساؤه «هو» . [٩] إن العمومية خواء ، «والفن التشخيصى الذى يرسم الطبائع هو الفن الصادق الوحيد» ، هكذا يقول جوته وهو يكيل المدح الشديد لقلعة ستراسبورج ، التى تتحدى كل احتقار القرن الثامن عشر للفن القوطى . [١٠] ولم يكن علم الجمال يعنى شيئا بالنسبة لجوته الشاب . وهو يؤكد أن النظرية تسد الطريق أمام المتعة الصادقة . [١١] وجوته - وهو يستعرض أحد أعمال زولتسر [١٢] - يرفض مفهوم «الطبيعة الجميلة» والنزعة التعليمية وكل التناول السيكولوجى لاستجابة الجمهور : «فيم يهم الجمهور الذى يحدّق فى المشاهد ؟» . إن الوظيفة الوحيدة للنظرية هى «تحرير طاقات الفنان ، وتحريك الهواء لناره الطبيعية ؛ حتى يمكنها أن تنتشر ، وتكون فعالة» . [١٣]

(٧) رمبرانت (١٦٠٦ - ١٦٦٩) : رسام هولندى ، وأستاذ فى فن النور والظل . له لوحات عن الموضوعات الإنجيلية والأسطورية والمناظر الطبيعية والطبيعة الصامتة . من لوحاته «الهروب إلى مصر» (١٦٢٧) . (المترجم) .

(٨) بيتر بول روبنز (١٥٧٧ - ١٦٤٠) : فنان مصور فلمنكى . له مناظر طبيعية بفن الزخرفة وصور للشخصيات والموضوعات المقدسة والتاريخية . من لوحاته الشهيرة «يوم الدينونة» (١٦٣٥) و «فينوس وأدونيس» (حوالى ١٦٣٥) . (المترجم) .

(٩) المصدر السابق ، ص ٤٠ .

(١٠) المصدر السابق ص ٤١ (المؤلف) . والفن القوطى : فن ازدهر من منتصف القرن الثانى عشر إلى نهاية القرن الخامس عشر ، وهو مصطلح استخدمه فنانو عصر النهضة الذين أدانوا تحطيم الفن الكلاسيكى على يد القوط ، الذين غزوا الإمبراطورية الرومانية (المترجم) .

(١١) المصدر السابق ، ص ٤١ .

(١٢) جوهان جورج زولتسر (١٧٢٠ - ١٧٧٩) : فيلسوف وكاتب سويسرى متخصص فى علم الجمال . (المترجم) .

(١٣) المصدر السابق ، ص ١٨ .

والعروض التحليلية الثلاثون الغربية التي كـتبها جوته لمجلة «فرانكفورتر جلرته انزيجن» (١٧٧٢ - ١٧٧٣) ، هي أشد التصريحات الرسمية في سنواته المبكرة عن الأدب [١٤] : فهي كلها إما فرقعات سـاخرة أو تأملات غنائية ، أكثر منها تحليلات نقدية . وكلها تؤكد كراهيته للحـضارة الزخرفية العقلانية من حوله ، وهو يضع ما هو طبيعي وأصيل مقابل ما هو مصطنع ، ويقابل بين عظمة الماضي وضآلة ما هو آني حـالي . وقد استهـجن زولتسر [١٥] لقيامه بإعـداد مسرحية «سيمبلين» لشكسبير : «إنّه شكسبير الذي شعر بقيمة القرون العديدة في صدره ، والذي كانت تتحرك حياة القرون كلهـا من خلال نفسه ! - وهنا - نجد مؤلفي الكوميـديا بقضّهم وقضيـضهم ولوحات مناظرهم مـرسومة!» . [١٦] ومحاكاة «رحلة عاطفية» لسترن ، قام بها ج. ج. شومل محكوم على هذه المحاكاة بمعيار التلقائية والإخلاص : «لقد شعر يوريك ، وهذا الشخص توقف ليشعر : لقد تملكت يوريك حالة ، فـصاح وضحك في دقيـقة واحدة ، ومن خلال سـحر التعاطف نضحك ونبكي معه . وهنا يتوقف إنسان ما ، ويتأمل : كيف لي أن أضحك وأبكـي ؟ ماذا سيـقول الناس عندمـا أضحك وأبكي ؟ مـاذا سيـقول المستعرضون للأمور ؟» . [١٧] وسترن الذي هو واحد من أشد كتاب العصر وعيا ذاتيا وتاريخيا ، يصبح أنموذج الـشعور الأصيل والإخلاص ؛ وهكذا في قلب

(١٤) إسهام جوته الدقيق في العروض مسألة نوقشت على نحو شديد في الدراسات الخاصة بجوته . انظر : المصدر السابق ، الجزء ٣٦ ، ص ٣٠٦ وما بعدها .

(١٥) تعريفه في رقم (١٢) .

(١٦) المصدر السابق ، الجزء ٣٦ ، ص ٢٨ .

(١٧) المصدر السابق ، ص ١٨ .

فرتر نجـد أن أفانين الشـاعر أوسـيان تطـرد هوميروس ، والمشـاعـر العاطفية في رواية «كـاهن ويكفيلد» تمجّـد حـب جـوته لابنـة كاهن سـسنـهايم .[18] ولكن وسـط هــذه العبـادة للشـعور يحتفظ جوته ببعض الإحـساس النقدى ، كمـا يحتفظ بـإحساس تجـاه الشكل ، وهو فى استعـراض للأناشيـد الرعوية (المغازلة البريئة) لجسْنر[19] يطبق معيار الكلية بشكل فعّال ؛ فى جسْنر «الروح مفقودة ، والتى تجعل الأجزاء تتناسج ؛ حتى إن كلا منها يمكن أن يصبح جزءا جوهريا من الكل . وجسْنر لا يستطيع أن يدمج المنظر والحدث والشعور» . إنه يظل فى أرض الأفكار وظلال الجمال المجرّد .[20]

إنّ معيار الكلية والشمولية المتـصوّر على غرار الطبيعة هو أيضا أبرز مَلْمَح فى البحث الشهير عن «هاملت» فى رواية «فلهم مـيستر» ، ومع نشر «سنوات تدريب فلهلم ميسـتر» فى أواخر (١٧٩٥) ؛ فإن هذه الفقـرات تعد - عادة - عمل جـوته الناضج . لكنّ هناك بحثا مماثلا عـمليا فى الطبعـة الأولى «رسالة فلهلم ميستر المسرحية» جـرى تأليفها بين ١٧٧٨ و١٧٨٥ فى سنوات فيمار قبل الرحلة الإيطالية .[21] وهى تظهـر التغيـر فى آراء جوته الأدبيـة . إن وحدة

(١٨) انظر : تفسير جوته الشهير فى «الشعر والحقيقة» ، الكتاب العاشر ، وثناء جولد سميث فى رسالة إلى زولتسر فى ٢٢ ديسـمبر ١٨٢٩ ، فيمـار ، المجلد الرابع ، الفصل ٤٦ ص ١٩٣ - ١٩٤، وجوته قد صنّف جولد سميث مع شكسبير وسترن . فارن اكرمان ، العدد الثاني ، ١٦ ديسمبر ١٨٢٩ ، هوبن ، ص ٢٢٩ .

(١٩) جون ماتياس جسْنر (١٦٩١ - ١٧٦١) : عالم لغوى كلاسيكى ألماني ، وهو أستاذ بجامعة جوتنجن من ١٧٣٤ (المترجم) .

(٢٠) المصدر السابق ، ص ٧٨ - ٧٩ .

(٢١) اكتشفت المخطوطة فى أواخر ١٩١٠ .

الحدث يجرى إقرارها على أنها ، ضرورية وهناك ثناء على كورنى بسبب «نفسه النبيلة» و «معدنه العظيم» .[٢٢] لكن ما يقال عن شكسبير لا يزال بنغمة السنوات الأولى . ويصف جوته - على لسان بطله - تأثير شكسبير على نفسه . «إن التمثيليات ليست خيالية . وأنت تعتقد أثناء قراءتك لها أنك تقف أمام (كُتب القدر) الهادئة المفتوحة ، بينما دوّامة الحياة الخالية من المشاعر تدور من خلال الأوراق وتتقاذفها جيئة وذهابا» .[٢٣] والصدى فى الأسلوب ، والتصور بطريقة هردر واضحان ، كما فى الحديث عن ميلاد شكسبير .

والتشخيص الشهير لمسرحية «هاملت» متناسج بشدّة مع الحدث ، ولكن يجب أن نفترض فيه أنه يمثل آراء جوته الخاصة . وميستر الذى عليه أن يلعب دور هاملت على خشبة المسرح ، يحاول أن يفسر دوره بتبيّن ما يجب أن يكون عليه شخص هاملت إزاء أخبار وفاة والده . إن هذا الشاب مواجه حينذاك بمهمة الانتقام لوالده . إنه عبء وضع «على عاتق نفس غير ملائمة لأدائه . . . وهاملت أشبه بشجرة بلوط مزروعة فى أصيص غالى الثمن ، والتى يجب عليها ألا تحمل سوى زهور سارة فى ازدهارها . إن الجذور تتمدّد ، والأصيص ينفجر . إن طبيعة مُحبَّبَة وخلقية ونبيلة وصافية بأقصى درجة بدون قدرة الأعصاب التى تشكل بطلا تنوء بحملٍ لا تستطيع أن تتحمله ، ولا يجب أن تطرحه بعيدا . إن كل الواجبات مقدسة بالنسبة إليه : والوضع الراهن باهظ الثقل» .[٢٤]

(٢٢) المجلد الثانى ، الفصل الثانى ، ص ٧٦ ، ص ٨٠ ، ص ٨١ ، ص ١٠٨ .

(٢٣) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، الفصل العاشر ، ص ٣٢٦ .

(٢٤) المصدر السابق ، المجلد السادس ، الفصل الثامن ، ص ٣٧٨ .

وهاملت الفعّال الإيجابى الذى يتحدّث ببذاءة وباقتتال يقتل بولونيوس مثل فأر ، ويرسل روزنكرانز وجيلد سترن إلى حتفهما ، إنه هاملت المُتشيئ . لقد أصبح هاملت سوداويا من سوداويّى القرن الثامن عشر .

إن ميستر (أو بالأحرى جوته) يريد أن يدافع عن كل التفاصيل الخاصة بالتمثيلية : القبول ، النقد التعاطفى المصمم «للنفاذ فى الإحساس ومقاصد المؤلف» [٢٥] ، وهى كلها هدف جوته ، كما هى هدف هردر . وعلينا أن نفهم السبب الذى دفع أوفيليا إلى أن تتغنى بأغنيات داعرة : «عندما تولّى نفسها الأمرة ، عندما تحوّم أسرار قلبها على لسانها ، فإن ذلك اللسان يفضحها . وفى براءة الجنون تعزّى نفسها غير عابئة بالملك أو الملكة ، مع صدى أغنياتها المهلهلة المحبوبة للغاية» . [٢٦] واقتراح المُخْرَج بجمع روزنكرانز وجيلد سترن فى شخصية واحدة أمر مرفوض :

إنّ ما عليه هذان الشخصان وما يفعلانه يستحيل أن يمثلهما شخص واحد . وفى مثل هذه الأمور الصغيرة نكتشف عظمة شكسبير . هذه التناولات الناعمة ، هذه البسمة المتكلفة ، هذا الانحناء ، هذا التصاعد ، هذا التملّق ، هذه المداهنة ، هذه الرشاقة الخفاقة ، هذا اللعب بالذيل ، هذه الكلية ، هذا الفراغ ، هذا الاحتيال المشروع ، هذا الحمق ، وهذه الحماقة - كيف يمكن أن يعرضها رجل واحد بمفرده ؟ يجب أن يكون هناك - على الأقل - عشرة من هؤلاء الناس ، إذا قدروا : فلا يمكن أن تكون لهم أى قيمة ،

(٢٥) الأعمال ، المجلد ١٧ ، ص ٢٥١ .

(٢٦) المجلد السادس ، الفصل ١١ ، ص ٣٩٠ - ٣٩١ .

إلا فى المجتمع ؛ إنهم هم المجتمع نفسه ، وشكسبير لا يظهر أى تواضع بسيط ، وهناك حكمة فى ألا يعرض إلا اثنين منهم فقط» .[٢٧] ويدافع ميستر أيضا عن تأليف «هاملت» ، «إننى أبعد ما أكون عن نقد خطة (هاملت) : بل بالعكس أنا أؤمن بأنه لا يوجد اختراع أعظم منها ، كما أنها ليست مخترعة ، إنها على هذا النحو - إن البطل بدون خطة ، لكن التمثيلية حافلة بالخطة» .[٢٨]

وعندما يقترح مخرج الفرقة تقطيع التمثيلية ، وفصل القمح عن القش ؛ أى الثمين عن الغثّ ، فإن فلهلم لا ينصت إلى هذا : «إنها ليست قمحا وقشا بالمرة ، بل هى ساق لها أغصان وفروع وأوراق وبراعم وزهرات وثمار . أليس كل واحد منها موجودا مع الآخر وبواسطته ؟»[٢٩] ولكن على حين أن ميستر يحب أن يعرض تمثيلية «هاملت» متصلة ، غير مقطّعة بالفواصل ؛ فإنه «يدرك الاستحالة العملية ، ويقترح تعديلات . وهو لايستطيع أن يفعل شيئا بالنسبة للنهاية السعيدة التى جرى تمثيلها حاليا فى ألمانيا : «كيف أُبقى على هاملت حيا ؛ إذا كانت التمثيلية برمّتها تدفعه إلى الموت ؟»[٣٠] لكنّ ميستر يميّز بين العلاقات الخارجية والعلاقات الداخلية الحاسمة للأشخاص والحوادث ، وهو يجزّئ دور فور تينبراس ، وإرسال هاملت إلى إنجلترا ، وأسره على أيدى القراصنة ، وموت اثنين من رجال الحاشية بسبب الرسالة . . . وهكذا

(٢٧) الأعمال ، المجلد ١٨ ، ص ٢٤ والنص فى الإنجليزية هنا من ترجمة كارليل مع بعض التنقيحات .

(٢٨) المجلد السادس ، الفصل العاشر ، ص ٣٨٩ .

(٢٩) الأعمال ، المجلد ١٨ ، ص ١٧ - ١٨ .

(٣٠) المصدر السابق ، ص ١٩ - ٢٠ .

دواليك .[٣١] وجوته (أو ميستر) من حيث هو مدير مسرح ؛ يخلّص المسرحية من كل شئونها ، وكل المتبقيات المتخلفة من القصة القديمة ، ويكاد يقلصها إلى دراسة سيكولوجية للشخصية ، تراچيديا عائلية . وطريقة خطة الإعدام عام ١٨١١ [٣٢] ، والتى يُقْتل فيها الملك كلوديوس بدلا من بولونيوس وراء الستار ، والفصلان الأخيران يتم إسقاطهما تماما ؛ إذ لم تدم كثيرا كما كان قد يبدو .

وكل النقد الأدبى عند جوته – قبل الرحلة إلى إيطاليا – يتناسق بمعايير النزعة الطبيعية والتلقائية والمفهوم الكلى للشعر الطبيعى ، الذى سن قواعده هردر . فإذا كان هذا هو كل ما لدى جوته ؛ فإن كثيرا من كتاباته عن الأدب لايمكن بفضله أن ندعى أن له مكانة هامة فى تاريخ النقد . وحتى المناقشة ذات التأثير الشديد لمسرحية «هاملت» تتجاوز الكتابة الشخصية لهنرى ماكنزى [٣٣] ورفاقه فى إنجلترا واسكتلندا .

ولم يصبح جوته ذا أهمية من حيث هو ناقد إلا فى أواخر حياته ، بعد أن عاد إلى الكلاسيكية ، وإن كان قد عاد إليها بتمثّل النظرية الأدبية مع فلسفة للطبيعة هى أيضا نظرية للرمزية . لقد عاد من إيطاليا ، ولم يتغير ذوقه فحسب ، ولكنه عاد وفى جعبته أيضا نظرية جديدة تطورت فى ظل تأثير دراسة الفن الكلاسيكى وقراءة فنكلمان . ولكن لم يقتصر جوته على إعادة تقرير الكلاسيكية بالرغم

(٣١) المصدر السابق ، ص ١٩ – ٢٠ .

(٣٢) ف . و . ريمر ، «مذكرات» ١٢ ديسمبر ١٨١١ ، المجلد الثالث (١٩٢٣) ، ص ٤٣ .

(٣٣) هنرى ماكنزى (١٧٤٥ – ١٨٣١) روائى اسكتلندي له «رجل الشعور» (١٧٧١) و «رجل العالم» (١٧٧٣) . (المترجم) .

من أنه منذ بضع سنوات على الأقل ، وخاصة فى الفنون الجميلة ، إنه كلاسيكى جديد ، صارم ، يوصى بفن نعدّه نحن اليوم نزعة أكـاديمية مهجورة . بل إنه – بالأحرى – يستخدم تجربة حقـبة جماعة «العاصفة والاجتياح» ، والعـقيدة التى اعتنقها من هردر لتطوير نظرية تتمثل الأهداف الرئيسية للكلاسيكية مع مركّب أصيل . إن جوته لم يتخلَّ إطلاقا – عن التمسك بإبداعية الشاعر ، وتجربة حرية الفنان ، وذاتية الفن . وعندما يجرى الثناء عليه كأسـتاذ ؛ فإنه يرفض الاسم ، ويفضل عليه أن يُسَمَّى «المحرر» . وهو لم يذكر إلا أنه جعل الألمان يعوون أن «الفنان يجب دائما أن يتصرف من الداخل ، وأنه إذا ماعمل مايريده فـإنّه – بهذا فقط – يبرز فرديته» (٣٤) . ولجوته عدة أقوال : إن كل أعماله هى «شذرات من اعتراف كبير» (٣٥) ، وكل قصائده «قصـائد مناسبات» (٣٦) ، وهذه الأقوال جرى اقتبـاسها مرارا وتكرارا لتوثيق رأيه الذى يذهب إلى أن الشعـر تعبير ذاتى ، . وهو يتحدث كـثيرا عن التـحرر الشـخصى الذى يمارسـه فى فنّه . وقـد أنقذته رواية «آلام فـرتر» من الانتحار ، فهو بكتابتـه لها تغلب على ظروفه المرضية (٣٧) . وكثيرا ما يصف جوته العملية الإبداعية بأنها عملية لاشعورية خالصة : إنه يكتب أعماله ، كما لو كـان يسيـر وهو نائم «بشكل غـريزى ، وعلى نحو حـالم» (٣٨) . ومرارا

(٣٤) «عن كلمات الفتى الشاعر» فيمار، الجزء الثانى ، ص ٤٢ ، ص ١٠٦ .

(٣٥) الشعر والحقيقة ، الكتاب السابع ، الأعمال ، المجلد ٢٣ ، ص ٨٢ .

(٣٦) اكرمان ، «أحاديث» المجلد الأول ، ١٨ سبتمبر ١٨٢٣ ؛ إشراف هو بن ، ص ٣٨ .

(٣٧) اكرمان ، المجلد الثالث ، ٢ يناير ١٨٢٤ ، هوبن ص ٤٣٠ – ٤٣١ .

(٣٨) عن فرتر فى «الشعر والحقيقة» الكتاب ١٢ ، الأعمـال ، المجلد ٢٤ ص ١٦٩ أو أكرمن ، المجلد الثالث ، ١٤ مارس ١٤٣٠ ، هوبن ص ٥٧٧ .

وتكرارا يؤكد أن «القـوة الإبداعية الحقّة هى فـى اللاشعور» [٣٩] ، وأن «الفنان يولد» ، وأن الشعر «إلهام ... عبقرية» [٤٠] .

ولكن يجب تفسـير هذه الأقوال فى ضـوء النظرة العامة الجـديدة لجوته . وحتى حديثه الشهير عن « الشعر بالمناسـبة» يعنى - إذا ماقرأناه فى سياقه شيئا مختلفا تماما عن الشعر بالصدفة . وجوته دائما مايستهجن مجرد الذاتية ، التى يسميها «المرض العام للعصر» [٤١] . وهو يؤكد دائما أن جذور الشعر (وخاصة شعره) قائمة فى الواقع الخـارجى . وهو يريد أن يعطى «لما هو واقعى محتوى شعريا» [٤٢] . يكيّف مع اللذة قول هينروث : إن تفكيـره «موضوعى» [٤٣] . ويمكننا أن نستنتج أن نظريتـه فى الفن قد أصبحت منبسطة تمامـا ، وقد تحولت إلى محاكاة للطبيعة ، كما هو الشأن مع كل النزعة الكلاسيكية ، ولكن ليست لدى جوتـه أى صعوبة فى أن يُوَفِّـق بين هذه التناقضـات الظاهرية : فتـصوّره الكلّى قائم على قناعة بالهوية العميقة بين الذات والموضوع ، بين العقل والطبيعة . والفنان بنفـاذه فى قلب الطبـيعـة يعبّـر عن أعمق أعـماق وجـوده ، وهو فى استسلامه لأعمق غرائز عقله يلتقط ماهية الأشياء . وعندما رأى جوته الأعمال العظيمـة للتراث القديم فى إيطـاليا شعر بـأنّه اكتشف هذه الهـوية بين الإنسان

(٣٩) قارن مسودة رسالة إلى ملشيو رماير ، ٢٢ يناير ١٨٣٢ ، فيمار ، المجلد الرابع ، ص ٤٩ ، ص ٤١٨ .

(٤٠) فيمار ، المجلد الأول ، ص ٤٧ ، ص ٣٢٢ .

(٤١) اكرمان ، المجلد الأول ، ٢٨ يناير ١٨٣٠ ، هوبن ، ص ١٣٥ .

(٤٢) الشعر والحقيقة ، الكتاب ١٨ ؛ الأعمال ، المجلد ٢٥ ، ص ٦٧ .

(٤٣) الأعمال ، المجلد ٣٩ ، ص ٤٨ وجوهان كريستيان أوجت هينروث كان طبيبا . كتب «كتاب علم الإنسان» . (المترجم) .

والطبيعة ، بين أعمال التخيل وقوانين الكون . وتماثيل الآلهة اليونانية تكشف قوى الكون : فهى فى وقت واحد - شعر وطبيعة وفن . «هذه الأعمال الفنية النبيلة الخاصة بالقدماء هى - فى الوقت نفسه - أنبل أعمال الطبيعة ، أنتجها أناس وفق القوانين الحقة ووفق الطبيعة . وكل شىء تعسفى ، وكل شىء هو مجرد شطح خيالى ينهار ؛ هنا الضرورة ، هنا الرب» [٤٤] . وقوانين الفن متوازية تماما مع قوانين الطبيعة : إنها قائمة بصدق فى طبيعة العبقرية الإبداعية بقدر ما تحتفظ الطبيعة الكلية العظيمة بالقوانين العضوية فى النشاط الأبدى» [٤٥] .

وأول بحث من أبحاث جوته بعد عودته من إيطاليا عنوانه «التقليد البسيط للأسلوب المزيف» (١٧٨٨) ، وهو يشكل آراءه بأوضح مايكون . ويعد الأسلوب أقصى إنجاز للفن . والمحاكاة البسيطة هى المرحلة الأولى التى يمارسها أناس أصحاب عبقرية هادئة ، لكن لهم طبيعة محدودة . و «الأسلوب» يتكون عندما يعبّر الفنان عن نفسه ، ويلتفت التفاتة فنية إلى العرْض . والأسلوب أعلى من كلا المحاكاة الموضوعية الخالصة والحالة الذاتية الخالصة . وعندما «يحرز الفن مزيدا من معرفة خصائص الأشياء وحالتها فى الوجود ، ويفحص طبقات الأشكال ، ويعرف كيف يربط ، ويحاكى تلك الأمور المتميزة ذات الطابع الخاص ، حينئذ يصل الأسلوب إلى أقصى نقطة يمكن الوصول إليها ... إن الأسلوب يستقرّ على أعمق أسس للمعرفة ، على ماهية الأشياء ، إلى الذى نكون قادرين عليه لإدراكه فى أشكال مرئية ومستوعبة» [٤٦] .

(٤٤) الرحلة الإيطالية ٦ سبتمبر ١٧٨٧ ؛ الأعمال ، المجلد ٢٧ ، ص ١٠٨ .

(٤٥) «محاولات ديدرو» ؛ الأعمال ، المجلد ٣٣ ، ص ٢١٣ .

(٤٦) الأعمال ، المجلد ٣٣ ، ص ٥٦ .

بينما يبــدو مثل هذا المصطلح «مــاهية الأشيــاء» على أنه أشبه بكلاسـيكية ممتــازة ، فإنّه يتّــسم بالتلوين الجوهرى عندمــا يوازى بشدّة بين إبــداع الطبيــعة والعملية الإبداعية للفنان . فــالفنان المثالى يجب أن «ينجح فى النفاذ إلى عمق الأشياء ، وكذلك إلى عمق عقله ؛ لكى ينتج شيئا ينافس الطبيعة ، وهو نتاج روحى - عضوى - أن يعطى عــمله الفنى محتوى وشكلا بطريقــة تجعله يبدو طبيعيا وفــوق الطبيعى معا» [٤٧] . الفنان عليه أن يتعلّم من الطبيــعة ليتقدمّ ، وهى تتقدم فى صيــاغة أعمالها . هكذا يبدع الفنان «طبــيعة ثانية» [٤٨] ، يبدع كونًا آخر محكوما بنفس قوانين الطبيعة . قد نتساءل : كيف يستطيع الشاعر أن يبدع وفق قوانين الطبــيعة ؟ إن الإنسان يتبين كيف أن جوتــه قد وجد مثل هذه الطبيعة فى التماثيل اليونانيــة التى تمثل الأجسام البشرية الجميلة . ولكن ، هل من الممكن أن ننقل طريقة المثّالين إلى الأدب ؟ هل يعنى هذا أكــثر من افتراض المثال الأفلاطونى القديم ؟

بالإضافة إلى ذلك يحاول جوته أن يحــدّد معياره فى الحكم والمصطلحات الوصفية ، التى بها يختلف العــمل الفنى الأصيل عن مجرد ممارسة تقنية أو تدفق حساسية . لقد أخذ بالمماثلة العــضوية ، مفهوم الكلية ، كلية كل عمل فنى . وهو فى تلخيــصه لبحث صــديقه كارل فــيليب موريتس [٤٩] «عن شكل نسخ الطبيعة» (١٧٨٨) يصادق على الرأى القائل : إن العمل الفنى «هو طبعة مصغرة

(٤٧) الأعمال ، المجلد ٢٣ ، ص ١٠٨ .

(٤٨) المصدر السابق ، ص ١١٠ .

(٤٩) كارل فيليب موريتس (١٧٥٧ - ١٧٩٣) : كاتب ألماني ، وأستاذ علم الآثار بأكاديمية الفن ببرلين (١٧٨٩) له كتابات جمالية وإسهامات في علم النفس . (المترجم) .

لأقصى جمالٍ للطبيعة» [٥٠] ، وهكذا فإنّ العمل الفنى يكون أكثر جمالا كلما ازداد فى عكسه لهـذا الكل العظيم . لقد تحـدث موريتس عن «مـركز» ، عن «بؤرة» للعمل الـفنى ، وهما مصطلحـان واضح أنهما مـسـتـمدان من المنظور الطبيعى ، ويوحـيان بنقطة محورية من التنظيم . إنّ العـمل الفنى يكون كاملا ومكتمـلا فى ذاته : «يبزغ الجـميل فى الفنون الجـميلة – دون أن يعـبأ بما هو حسن أو مـا هو سيّئ – من أجل ذاته الخالصة ، ومن أجل جـماله» . إن أىّ اعتبار بتأثير العمل الفنى إنما يضـع التركيز على الخارج ، ويدمّر تأمله الخالص . ويمكننا القـول عن الجمـال : «لا يوجد أجلّ مما هو مـوجود» [٥١] . يجب أن يكون للعمل الفنى «شكل داخلى» أسمى ، وهو فى عـقل جوته يبرر «أشكال قصور اللغة والتقنية الخارجية» [٥٢] .

ومن الناحية السلبية يصور جوته المماثلة القائمة على العضْونة من خلال ما يرفضه مرارا مـن مماثلات مستمدة من اللصق والتأليف والتـجميع . إنه ، فى حـديثه عن «دون جـوان» لموزار ، يصبح سـاخطا تمامـا على كلمة «التـأليف» «الرديئة» التى توحى له بالطبخ ، «كما لو كان التأليف قطعة من الكعك مصنوعة من البيض والدقيق والسكر . إنّه إبداع عقلى فى كل تفصيلة ، والكل له روح

(٥٠) أعيد طبع فقرة موريتس كاملة عند س. أورباخ فى «صرح الأدب الألمانى فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر» (شتوتجارت ، ١٨٨٨) المجلد ٣١ ، وتلخيص جوته في «الرحلة الإيطالية» (١٨١٧) فى مارس ١٧٨٨ ، انظر الأعمال ، المجلد ٢٧ ص ٢٥٣ – ٢٦٢ ، ومن قبل كان هناك عرض في «دتوتش مركور» يوليو ١٧٨٩، وأعيد نشره في الأعمال ، المجلد ٣٣ ص ٦٠ وما بعدها .

(٥١) بإشراف أورباخ ، ص ٢٩ .

(٥٢) عرض بحث «قرن المعجزات الفنى» فى : الأعمال ، المجلد ٣٦ ، ص ٢٦١ .

واحدة ، وفعل واحد ، يتشـرّب بنَفَس الحياة الواحدة» . [٥٣] وهو - من جهة أخرى - عندما يـريد أن يستهجن فإنّـه يتحدث عن الأعمال الأدبيـة بمماثلات بيولوجية مشابهة . وهو يؤكد أن صورة كليست لــ «امفتيريو» تفصل بالأحرى بين القديم والجديد بدلاً من صهرهما معا . فإذا جمع الإنسان الأطراف المتقابلة للكائن الحى بالقوة فإنه لن ينتج أى نوع جديد من التنظيم . وهذا بالأقصى هو مجرّد رمـز غريب أشبه بالثعـبان الذى يعض ذيله» . [٥٤] والعمل الفنى السيّء غالبا مـا تجرى مقارنتـه بجسم مريض أو نبات مصـاب . وجوته - وهو يعلق على التراجيديا «المريضة» التى يكتبها شاعر صغير - يتحدث عن «فيض الحيوية الذى يُضفى على بـعض الأجـزاء التى لا تقتضـيـه ، وتنضب عن الأجـزاء التى تكون فى أمس الحاجـة إليـه . إن الموضـوع حسن ، لكن المناظر المتوقعة ليسـت هناك ؛ على حين أن المناظر الأخرى التى لا أتوقـعهـا تتطور باهتـمام وحب» . [٥٥] وبالمثل يعبر جوته عن استهجانه لهنريخ فون كليست ، نظرًا لأنه «يثيـر دائما الرعب والاشـمئزاز ، أشـبه بجـسم مقصـود به أن يكون جمـيلا بالطبيعة ، ولكن يُبتلى بمرض عضال» . [٥٦] وحتى وهو يتحدث عن كاتب - لا عن عمل فنى - يقـول عن موليـر : إنه كان «رجلا نقيـا ، ولا شىء ملتو ومشوّه فيه» . [٥٧]

(٥٣) اكرمان ، المجلد الثالث ، ٢٠ يونيو ١٨٣١ ؛ هوبن ، ص ٦٠٤ .

(٥٤) إلى آدم موار ، ٢٨ أغسطس ١٨٠٧ فى : «جوته والرومانسية» بإشراف شويكويف (مجلدان ، فيمار ، ١٨٩٨ - ١٨٩٩) المجلد الثانى ، ص ٦٨ - ٦٩ .

(٥٥) اكرمان ، المجلد الأول ، ٥ أبريل ١٨٢٩ ؛ هوبن ، ص ٢٦٩ .

(٥٦) الأعمال ، المجلد ٣٨ ، ص ٢١ .

(٥٧) اكرمان ، ٢٩ يناير ١٨٢٦ ، هوبن ، ص ١٢٧ .

هذا المعيار من الكلية - المعاناة والصحة - مهما يكن الأمر لا يُستَخدم لِيَعْنِى - ببساطة - النظام المتعضون وخاصة العينية أو التفرّد . فهناك تصريحات بين الحين والحين قد تضللنا . وهكذا نجد جوته يقول عن الرومانسيين الصغار : فرنر [٥٨] ، وأولنشلاجر [٥٩] ، وأرنيم [٦٠] ، وبرنتانو [٦١] ، إنهم ينتهون جميعا إلى الإنتاج الذى لا شكل له ولا طابع . ولن يفهم مخلوق أن العملية الوحيدة والأعلى للطبيعة والفن إنما تتشكل وتتحدد - بشكل خاص - فى الشكل ، حتى إن كل شىء يصبح ويكون ويظل شيئا جزئيا وذا معنى . [٦٢] وبالفعل ، يرى جوته العمل الفنى دائما على أنه عضو فى نوع ، ووراء هذا ؛ إنه يشير إلى كلية الطبيعة والفن . وأحيانا يصوغ هذا بالمصطلحات التقليدية للعمومية المطلوبة فى العمل الفنى : «يجب أن يستحوذ الشاعر على الجزئى ، وسوف يفعل هذا إذا كان شيئا كليا ، ويجعله عاما» . [٦٣] وجوته فى تذوقه للفنون التشكيلية يميل إلى النزعة التجريدية الأكاديمية فى العصر . إنه يعدّ هذا مبررا للثناء الخاص،

(٥٨) فريدريك لودفيج فرنر (١٧٦٨ - ١٨٢٣) : شاعر وكاتب درامى رومانسى ألمانى ، أصبح قسيسا عام ١٨١٤ (المترجم) .

(٥٩) آدم جو تليب أولنشلاجر (١٧٧٩ - ١٨٢٠) : شاعر وكاتب درامى رومانسى دينماركى ، توج كملك للمغنيين الإسكندنافيين (المترجم) .

(٦٠) كارل يواقيم أرنيم (١٧٨١ - ١٨٣١) : شاعر وكاتب درامى وفولكلورى رومانسى ألمانى ، تميز شعره بالشطح الخيالى (المترجم) .

(٦١) كليمنس برنتانو (١٧٧٨ - ١٨٤٢) : شاعر وكاتب درامى رومانسى ألمانى (المترجم) .

(٦٢) إلى سولتز ، ٣٠ أكتوبر ١٨٠٨ ؛ فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل ٢٠ ، ص ١٩٢ .

(٦٣) اكرمان ، المجلد الأول ، ١١ يونيو ١٨٢٥ ؛ هوبن ، ص ١٢٨ .

على أن تمثـال اللاكوؤون الشهير ليس مـعروضا على هيئـة كاهن أو طروادى ، بل - بكل بساطـة - على أنه أب يدافـع عن ولديه ضـد هجمـات حيـوانين خطرين .[٦٤]

على أى حال يصبح جـوته واعيا بمصطلح «الرمز» ، ويعيـد طرح العلاقة بين الجزئى والعـام بوضوح أشد . وواضح أنه أول من رسم التفـرقة بين الرمز والمجاز بالطريقة الحديثة . كانت هناك إرهاصات باستخدام الرمز قبله ، ولكن كان الرمـز عند فنكلمـان يعنى المجاز نفسـه أو الإشارة المتـعسـفة .[٦٥] وقد اكتشف جوته المعنى الجديد للمصطلح فى عام ١٧٩٧ ، عندما وصف انطباعاته عند معاودته زيـارة فرانكفورت مين .[٦٦] لقد أدهشـته المشاعـر الفريدة التى عايشها لمرأى بعض الأشـياء المألوفة التى يسميهـا الآن «رمزية» . إنّها «حالات بارزة ممثلة لحالات أخرى عديدة ، تشمل كلية مـعينة ، وتتطلب نظاما معينا ، وتحرّك شيئا مماثلا أو غريبا فى عقلى ، وتطرح مطالب من الخارج والداخل معًا نشدانا لوحدة وكلية مـعينتين» .[٦٧] هناك بحث «عن الأشيـاء التى تشكل الفن» فى الصحيفة الجديدة «دى بروبيلاين» (١٧٩٧) ، وهذا البحث يشرح النظرية الجديدة : عندما يـتطابق الموضوع مع الذات ينشـأ الرمز . إن الرمـز يمثل جمّـاع الإنسان

(٦٤) «عن اللاكوؤون» ، الأعمال ، المجلد ٣٣ ، ص ١٢٤ ، وخاصة ص ١٣٢ .

(٦٥) انظر : مولر : «التاريخ الافتراضى للمفاهيم الرمزية للفن القوطى» .

(٦٦) مدينة فى وسط ألمانيا على نهر مين ، تشتهر بمعارضها التجارية ، خاصة معرض الكتاب السنوى حاليا (المترجم) .

(٦٧) إلى شيلر ، ١٦ أغسطس ١٧٩٧ : فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل ١٢ ، ص ٢٤٤ .

والشيء ، الفنان والطبيعة ، ويفترض التناغم العميق بين قوانين العقل وقوانين الطبيعة . ويعمل الرمز بشكل غير مباشر - وبدون تعليق ، على حين أن المجاز هو ابن الفهم . إن المجاز يحطم الشغف في العرض ، في الشيء المعروض على نحو حسيّ . والرمز يوحي بمثال للعقل غير مباشر ؛ وهو يخاطب الحواس عن طريق العرض العيني . [٦٨]

هذا المقال غامض نوعا ما ، ولكن يبدو أنه أثّر في معاصريه ؛ وواضح أنه كان المصدر الرئيسي لتطور مفهوم الرمز عند شلنج والأخوين شلجل . وقد رجع إليه جوته - فيما بعد - خاصة عندما حرّر مراسلاته للنشر مع شيلر (١٨٢٤) ، وكان قد وضع التقابل بينه وبين شيلر في حسبانه عندما علق : «هناك اختلاف كبير ما إذا كان الشاعر يبحث عن الجزئي من أجل العام ، أم أنه يرى العام في الجزئي . ومن الإجراء الأول يظهر المجاز ، حيث لا يفيد الجزئي إلا كمثال على العام ؛ والإجراء الثاني - على أي حال - هو حقا طبيعة الشعر : إنه يعبّر عن شيء جزئي دون أن يفكر في العام أو يشير إليه» . [٦٩] وشيلر هو مبدع مجاز ، وليس شاعرا حقا . ولقد أكد جوته الرمزية : «الرمزية الحقة تكون حيث يمثل ما هو جزئي بما هو أكثر عمومية ، لا على شكل حلم أو ظل ، بل على شكل كشف آني حي لما هو ملغز» [٧٠] أو يقول جوته على نحو أكثر

(٦٨) الأعمال ، المجلد ٣٢ ، ص ٩١ وما بعدها .

(٦٩) مجلة «ماكسيمن» ، العدد ٢٧٩ .

(٧٠) المصدر السابق ، العدد ٣١٤ .

وضوحا وتحـديدا : «المجاز يبـدل الظاهرة فيجعلها مفهومـا ، ويحول المفهوم إلى صورة ، ولكن على نحو يظل به المفهوم محدودًا ، ويظلّ قابعا ومُسْتَحوذًا عليه تمامـا فى الصورة ، ويجرى التعبـير عنه بها» على حين أن الرمـزية «تغيّر الظاهرة إلى الفكرة ، والفكرة إلى الصورة ، على نحو تـظل معه الفكرة دائما فعالة بشكل لامتناهٍ وغير ممكـن الوصول إليها فى الصورة ، وسوف تظل مما لا يمكن التعبير عنها ؛ حتى لو جرى التعبير عنها فى كل اللغات» . [(٧١)] والأسطورة «والموتيفات ، وهى الموضوعات الدالة المتكررة العظيمة والخرافات وأشكال التراث التاريخية القديمة» ، إنها فى قلـب شعر جوته الخاص . وهو يصف كيف أن هذه الصور ظلت تحوم حوله طوال خمسين عاما ، وكيف كانت تنمو وتتحول - بفضل تخيله - إلى «شكل أنقى» و «عرض أكثر حسْما» . [(٧٢)] ويصعب أن نبالغ فى تقدير الأسطورة الـكلاسيكية فى كل صـورها فيمـا يتعلق بممـارسته الشـعرية الخاصة : ولا نحتاج إلاَّ إلى موسوعة الأساطير الكلاسيكية فى الجزء الثانى من مسرحية «فاوست» . لقد حلم جـوته مع الرومانسيين بقصيدة يمكن أن تلخص الفلسفة الجـديدة للطبيعة على غرار ما فـعل كتاب لوكريشيوس «فى الطـبيعة» بالنسبة للعالـم القديم . ودائرته الخاصة بالقصائد الفلسفية «الرب والسلام العالمى» ، والعروض المنظومة لتحولات النبـاتات والحيوانات هى محاولات من هذا النوع . ولكن ، حتى يمكننا أن نطور هذه الـنقطة تطويرا كاملا فإننا نحـتاج إلى بحث العمل الشعرى الكلى لجوته . ويصعب بالنسبة لأغراضنا أن ندرك أنه ظل نائيا

(٧١) المصدر السابق ، العددان ١١١٢ ، ١١١٣ .

(٧٢) «الشجاعة الهامة» فى : الأعمال ، المجلد ٣٩ ، ص ٤٩ - ٥٠ .

عن الأساطير الرومانسية وعن كروتسر [٧٣] ، الذى أراد أن «يوحّد كل شيء ، ويبدّل كل شيء» ، ولقد ظل غير مُقْنع فى نظر شلنج وهيجل . [٧٤]

ويميل جوته إلى توحيد النّمطى مع الرمزى ، ومن ثمّ يظلّ متمسّكا بالأمور الجوهرية فى الكلاسيكية ، ونادرا ما نستطيع أن نجد تعبيرات تشير إلى الاتجاه الرومانسى . وبعض التخطيطات من جانب تشبين [٧٥] تحظى بالثناء ، لأن «أكثر الرموز جمالا هى تلك التى تسمح بتفسير متعدد» [٧٦] . وهو يقرّر - مجاملا - أن هناك شيئا «غير قابل للقياس بالمرة» فى مسرحية «فاوست» . [٧٧] غير أن إعمال عقله يفضى به دائما إلى التوازن ، وإلى مركّب أصيل فيه يظل الاحتفاظ بالأطروحة ونقيضها . والفن هو مركّب من الكلّى والجزئى ، مركّب من الواقعى والعقلى ، مركّب من العقل والطبيعة .

بينما الانشغالات المسبقة العامة بعلم الجمال عند جوته واضحة بما فيه الكفاية ، فإنه يصعب أن نكون صورة لنظريته (الأدبية) الخاصة به بصفة محددة .

(٧٣) جورج فريدريك كروتسر (١٧٧١ - ١٨٥٨) : عالم لغوى كلاسيكى ألمانى . أستاذ بجامعة ماربورج (١٨٠٢) وهيدلبرج (١٨٠٤ - ١٨٤٥) . (المترجم) .

(٧٤) إلى ج. ج. هرمان : ٩ سبتمبر ١٩٨٠ ، فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل ٣٣ ، ص ١٤٣ ، والعلاقة المعقدة مع شلنج وهيجل تحتاج إلى مزيد من البحث . لاحظوا نقد جوته للتفسير الهيجلى الرفيع لمسرحية أنتيجون من تأليف هـ. ف. و. هرتيش فى اكرمان ، العدد الثالث ٢٨ مارس ١٨٢٧ ، هوبن ، ص ٤٧٦ وما بعدها .

(٧٥) جوهان تشبين (١٧٧٢ - ١٧٨٩) : فنان مصور ألمانى ، وهو فنان البلاط فى عهد فلهلم الثامن . وقد اشتهر بلوحاته الأسطورية وصور الأمراء والأميرات الألمان . (المترجم) .

(٧٦) عام ١٨٢٢ ، فى الأعمال ، المجلد ٣٥ ، ص ٢٠٥ .

(٧٧) اكرمان ، المجلد الثانى ، ٢ يناير ١٨٢٠ ، هوبن ، ص ٣٠٥ .

والكثير مما اقتبسناه كُتب بمصطلحات عامة ، وغالبا بالنسبة إلى الفنون التشكيلية ضمنيا ، أو جرى التعبير عنها فى العقل . ولا يبدو واضحا دائما أن جوته يفكر فى الفنون باعتبارها وحدة ، فأحيانا - على الأقل - قد حاول أن يفصل الشعر عن الفنون التشكيلية . وهو يقول لنا : إن هناك «هوة هائلة» بينهما ؛ حتى إنه يصعب - إن لم يكن من المستحيل - أن ننتقل من الفنون التشكيلية إلى الشعر والبلاغة . (٧٨) بل إنه ينكر أن الشعر فن أو علم : «إنه متصورٌ فى النفس ، ويجب أن يُسمَّى العبقرية» . (٧٩) وبينما كان جوته يعمل بجدّ ليعرف تقنيات فن التصوير اعتقد فى نفسه أنه جاهل نسبيا بتلك التقنيات الخاصة بالشعر . (٨٠) وغالبا ما يستشير الأصدقاء فى مسائل الأوزان ، وهو يخضع خضوعا خانعًا للتصويبات الفنية . وأنا لا أعرف أى محاولات من جانبه لتحديد طبيعة الأدب أو الشعر على الرغم من أنه يصف دوافعه أو تأثيراته : ولا تصبح أفكاره أدبية عينيًا ؛ إلا عندما يتأمل فى نظرية الأجناس .

وجوته بتصوره للنمو العضوى يطبق غريزة عالم البيولوجيا على الأنواع المختلفة للشعر . وهو فى بحث له عن «الأشكال الطبيعية للشعر» يقرر أنه لا يوجد سوى ثلاثة أشكال طبيعية أصيلة للشعر : «القصّ الواضح» ، «المثار بحماس» ، و «الآراء على نحو شخصى» - أى الملحمة ، والغنائية ، والدراما . ويمكن للثلاثة أن تحدث معا ؛ حتى فى أصغر قصيدة : وعلى سبيل المثال فى أفضل الأغانى الشعرية . نحن نراها مجتمعة معا أيضا فى أقدم تراجيديا

(٧٨) «فنكلمان وهذا القرن» ، الأعمال ، المجلد ٣٤ ، ص ٢١ .

(٧٩) مجلة ماكسيمن ، العدد ٧٥٩ .

(٨٠) إلى زولتسر ٤ سبتمبر ١٨٣١ : فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل ٤٩ ، ص ١٠١ .

يونانيـة ؛ ولم يحدث إلاّ بعـد انقضاء حـقبـة معـينة من الزمن أن بدأت هذه الأنواع تنفصل . وطالما أن الجوقة هى الطابع الرئيسى للتراجيديا اليونانية ، فإن الشعر الغنائى هو الذى يسود . والقصيدة الهـوميروسية هى ملحمية بالكامل . والنشيد يسود ، ولا يسمح لأحد بأن ينبس ببنت شفة ؛ إذا لم يكن مخولا له الحديث . لقد أدرك جوته صعـوبة مثل هذا التصنيف ، وهو يتأمل فى ترتيب الأنواع الثلاثة . ولقـد اقتـرح أنّ على الإنسان أن يرتبّهـا فى دائرة ، ثم ينظر فيـبحث عن أمثلة من الأعـمال التى تسود فـيها العـناصر المختلفـة (الغنائية ، الملحمية ، الدرامية) . ثم يستطيع الإنسان أن يجمع أمثلة تميل إلى هذا الجانب أو ذاك ، إلى أن تظهر فى النهاية وحدة الأنـواع الثلاثة كلها ، وفى هذه الحالة تكتمل الدائرة وتنغلق . ومـثل هذه الخطة تشتمل أيضا على الأصـول الداخلية الضرورية فى تـرتيب شامل .[٨١] وعلى أى حال ، يصـعب أن نتبـيّن كيف يمكن لأى شىء تاريخى أن يظهر من مثل هذا الرسم الدائرى . فالمبدأ المتضمن واضح أنه من تحـولات جوته الخـاصة عن النبـاتات : وهو الرأى الذى يذهب إلى أنه يوجـد «نبات أصلى» ، وكل النبـاتات الأخرى هى بالنسـبة له مـجرد تنويعـات . كما يوجـد أيضا «شـعر أصلى» ، منه نَمَتْ الأجناس الثـلاثة عن طريق الانفصال .

والنقد الذى يهـتم بالأجناس الأدبية هو أيضا الشغل الشـاغل الدائم لجوته فى مراسـلاته مع شيلر . ومـعظمه يدور حول مـحاولات تحـديد الفروق بين الملحمة والدراما . وقد اتفق جوته وشيلر فى النهاية على وثيقة مشتركة : «عن المرحلة والشعر الدرامى» ، وفيها حاولا أن يحددا الفروق بين النوعين بأصلهما ،

(٨١) فى «مذكرات ودراسات عن الديوان» ، الأعمال ، المجلد الخامس ، ص ٢٧٣ .

إما فى العرض الإنشادى أو فى العرض المحاكى . والمنهج منهج توليدى ، لكنه يستهدف التعريفات التجريدية التى تصلح فى كل زمان : «إن الشاعر الملحمى يقصّ حادثة على أنها ماضية تماما ، على حين أن الشاعر الدرامى يقدمها على أنها حاضرة تماما» . الملحمة تعرض بفاعلية إيجابية ، والتراجيديا تعرض المعاناة ، والشخوص الملحمية تسلك خارجيا ، أى فى المعارك أو الرحلات ؛ وتعرض التراجيديا الإنسان كذات داخلية ، ولهذا يتطلب الحدث مساحة صغيرة . وفى الملحمة :

«الْمُنْشِد باعتباره كائنا ساميا لا يجب أن يُظْهِر نفسه فى القصيدة ، يجب أن يقرأ أفضل ما يقوله من وراء ستار ، حتى يمكننا أن نفصل كل شىء شخصى عن عمله ، وحتى يمكننا أن نعتقد بأننا لا نسمع سوى صوت ربّات الشعر بصفة عامة . أما المحاكى ، الممثل ، فهو يعرض العكس . إنه يعرض نفسه كذات فردية متميزة ؛ إنها رغبته فى أن يجعلنا نشغف به وبوسطه المباشر تماما ، حتى يمكننا أن نستشعر معه عذابات نفسه وجسمه ، وحتى يمكننا أن نشارك فى متاعبه ، وننسى أنفسنا فيه . ولا يجب أن يرتفع الجمهور إلى إطار تأملى للعقل ؛ بل يجب أن يتابعوا العرض بشغف ؛ ويجب أن يكون تخيلهم (اسْتُخْدم التخيل هنا على أنه حلم يقظة مُؤَلَّف على شكل صورة) قد تم إخماده بالكامل ، ولا يجب طرح مطالب على الجمهور ، وحتى ما يجرى قصّه يجب أن يُعْرض بحيوية أمام أعينهم ، كما هو فى إطار الحدث» . [٨٢]

وهكذا يندّد جوته بالخلط بين الأجناس الأدبية – «الميول الطفولية الهمجية الخالية من الذوق ، والتى يجب أن يقاومها الفنان بكل قواه» . وعليه أن يفصل العمل الفنى عن العمل الفنى الآخر «من خلال دائرة سحرية غير قابلة للنفاذ

(٨٢) «عن الملحمة والشعر الدرامى» المجلد ٣٦ ، ص ١٤٩ – ١٥٢ .

تحفظ كلا منهما فى صفته وخصائصه المتفردة كما فعل القدماء ، فهذا هو الذى جعلهم على هذا النحو من الفنانين» . وحاول جوته أيضا أن يقرر تاريخيا خليط الأجناس الأدبية الحديث برغبة عصره فى النزعة الطبيعية . وكل الفنون التشكيلية تريد أن تتناول تأثيرات الرسم بالزيت ؛ لأن الرسم يبدع أقصى وَهْم . ويصدق الأمر نفسه على الشعر ؛ فكل الأجناس الأدبية تحاول أن تتناول الدراما ، أى عرْض الحاضر الكامل . وقد رأى جوته الاتجاه نفسه فى الموضة المعاصرة فى المراسلات القصصية التى هى درامية تماما ؛ حيث يستطيع الإنسان أن يبث فيها المحاورات الشكلية كما فعل ريتشارد سون .[٨٣] وبينما يأسى جوته لتحلل الأجناس الأدبية فإنّه يقرّ بحتميّة العملية . بل إنه قد أدرج - فيما بعد - جدلا تاريخيا جديدا : «إذا لم يكن الاتجاه الرومانسى للقرون غير المتحضرة قد أوجد الوحشى فى علاقة مع الفن الخيالى البشع ، ومن ثم كيف يتأتى أن يتوفّر لنا «هاملت» و «لير» و «الولاء للصليب» و «المبدأ الدائم» .[٨٤]

إن التضمينات فى هذه التصريحات هى دائما إقرار بوجود أجناس أدبية رئيسية مرتبطة بشعور تحولها وتبدّلها المستمرّين ، والمزج بينها فى التاريخ الفعلى . ويبدو النقاش مع شيلر ضمنيا أن جوته يضع الملحمة فى مرتبة أعلى ، لأنّها أكثر ابتعادا عن الفن الطبيعى ، وأكثر اقترابا من «الأسلوب» بالمعنى الذى يوجد عند جوته . لقد حاول جوته نفسه - وهو مدير مسرح فيمار - أن يُحيى الدراما الأسلوبية والأسلوب المتمسّك بالأعراف فى التمثيل . بل إنه أعدّ تمثيليتين لفولتير («محمد» و «تانكريد») لخشبة المسرح ، (كما فعل شيلر مع «فيدر» من

(٨٣) إلى شيلر ، ٢٣ ديسمبر ١٧٩٧ ؛ فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل ١٢ ، ص ٣٨٣ - ٣٨٤ .

(٨٤) «ملاحظات عن ابن الأخ رامو» ، الأعمال ، المجلد ٣٢ ، ص ١٦٦ .

تأليف راسين) . وعلى الرغم من أنه يستطيع أن يستبعد الوحدات باعتبارها «قانونا غبيّا» حتى فى العصر القديم (٨٥) ، إلا أنه يتفهم أحيانا ضرورتها : «إنها لا تعنى شيئا آخر غير توزيع موضوع عظيم ، مع وجود احتمالية على عدد قليل من الشخصيات وعرضها» . (٨٦) وهو يدرك كيف أن مراعاة القواعد بقوة إنما يتحدّد بالمقتضيات الاجتماعية . إن الفرنسيين يتناولون الأجناس الأدبية على أنّها مجموعات اجتماعية مختلفة فيها يكون السلوك الخاص ملائما . وهم لم يكفّوا عن الحديث عن «اللياقة» ، وهى كلمة لا تكون صادقة حقا ، إلا مع خواص المجتمع . وفى رأى جوته أن الفنان - وحده - يستطيع ، بل يجب أن يجعل فروقا فى الأجناس الأدبية ؛ ولما كان الذوق فطريا فى العبقرية فإنه سوف يؤلف الأجناس الأدبية الحقة . (٨٧) وذوق جوته واردٌ فى الدراما بالرغم من الجزء الثانى من مسرحيته «فاوست» يصبح غير ودّى ؛ حتى بالنسبة لخليط من الكوميدى والتراجيدى . ولقد أعدّ جوته «روميو وجولييت» للمسرح ، واستبعد الممرضة ومركوتيو على أنهما «فصلان ترفيهيان» ، و «قسمان غير متناغمين» . (٨٨) وقد أعرب عن رأى مضاد هو أن شكسبير يمت إلى «تاريخ للشعر ، ولا يظهر إلا بالصدفة فى تاريخ الدراما» (٨٩) ، «إنه ليس كاتبا مسرحيا ؛ إنه لم يفكر إطلاقا فى خشبة المسرح ؛ إنها ضيقة جدا بالنسبة لاتساع عقله

(٨٥) اكرمان ، المجلد الأول ، ٢٤ فبراير ١٨٢٥ ؛ هوين ص ١١٦ .

(٨٦) بيدرمان : «أحاديث مع جوته» المجلد الثانى ، ص ١٣٠ (إلى رايمر ، يونيو ١٨١١) .

(٨٧) «ملاحظات عن ابن الأخ رامو» ، الأعمال ، المجلد ٣٤ ، ص ١٦٥ - ١٦٦ .

(٨٨) الأعمال الكاملة ، المجلد ٣٧ ، ص ٤٨ .

(٨٩) «شكسبير واللامتناهى» (١٨١٣ - ١٨١٦) فى : الأعمال ، المجلد ٣٧ ، ص ٤٦ .

العظيم» . [٩٠] وعلى أى حال لا يجب الاعتذار عن هذا بالمرة ؛ لأنّ شكسبير كسب من حيث هو شاعر ما فقـده ككاتب مسرحى : «إن شكسبير عالم نفس عظيم ، والإنسان يتعلم من تمثيلياته كيف يشعر الناس من الداخل» . [٩١]

ولكن بينمـا تبدو مثل هــذه التـصريحـات أنهـا توحى بتفضـيل جــوته لدرامـا القراءة التى غـرسهـا هو نفســه فإنه كثيـرا ما يبدو وقـد اتخذ الموقف المقابـل . ولكى يبرر أشـكال قصـوره فإنـه يستخدم حجـة مفادهـا أن شكسبير هو أسـاسـا كاتب مسرحى : «إن شكسبيــر رأى تمثيلياتــه على أنهـا شىء مثير حى ، ومن خـشبـة المسرح سـوف تتـدفق بسرعـــة بأعين النظّـارة وآذانهم ، والتى لا يستطيع الإنسان أن يُحْكم قـبضتـه عليهـا وينقدهـا بالتـفصيل ؛ حيث إنها لا تهم سوى شىء يجب أن يكون مـؤثرا وذا دلالة فى لحظة معينة» [٩٢] . لقـد فهم جـوته أن شكسـبـير كـان يؤلـف منظراً إثر منظر ، ولـم يكن يعبـأ بالتفكهّات الثانوية . [٩٣]

وعندما ووجه جوته بتمـثيليات كليست ، التى اعتبرها غير صـالحة لخشبة المسرح أعرب عن استيائه من كتاب الدرامـا ، الذين ينتظرون مسرحا فى المستقبل «أشبـه باليهودى الذى ينتظر المسـيح المخلص ، والمسيحـى الذى ينتظر القدس

(٩٠) اكرمان ، المجلد الأول ، ٢٥ ديسمبر ١٨٢٥ : هوبن ، ص ١٣٣ .

(٩١) اكرمان ، المجلد الأول ، ٢٦ يوليو ١٨٢٦ : هوبن ، ص ١٤٣ .

(٩٢) اكرمان ، المجلد الثالث ، ١٨ أبريل ١٨٢٧ : هوبن ، ص ٤٩٦ .

(٩٣) اكرمـان ، العـدد الثـالث ، أول أبريل ١٨٢٧ : هوبن ، ص ٤٩٥ - ٤٩٦ ، غير أن جـوته يفـترض - خطأ - تناقضـا بين قـول زوجـة ماكبث : «لقد أرْضَعْت» (الفصل الأول ، المنظر السابع) وصيحة مـاكدوف : «ليس لديه أطفال» (الفصل الرابع ، المنظر الثالث) . لقد كـان مـاكدوف يتـحدث إلى روس ، ويشير إلى مالكولم الذى ذكر له أن «يتـعزّى» لأخبار مقتل زوجته وأولاده .

الجديدة ، والبرتغالى الذى يتظر عودة دون سباستيان» . وكان نُصب عينيه مثال كالدرون : «أمام كل سقالة خشبية فإننى أقول للعبقرية الحقة : (هذه رودس ، هذه القفزة) إننى أخاطر بتقديم اللذة فى كل معرض على فراغات فوق البراميل مع تمثيليات كالدرون (مع التغيرات الضرورية) للجمهور المتعلم والجمهور غير المتعلم على السواء .[٩٤]

ولكن مما لا شك فيه أن الدراما على خشبة المسرح تبدو لجوته نوعا أدنى من الفن . وقد ندد بها جميعا بالنسبة للجمهور : «إن ما لا يُرْضى هو الشىء الحق ؛ والفن الجديد يُفْسِد ، لأنه يريد أن يُرضى» .[٩٥] والفنان الحق يجب أن يتجاهل جمهوره على نحو ما لا يعبأ المدرّس بنزوات أطفاله ، وعلى نحو ما لا يعبأ الطبيب برغبات مرضاه ، وعلى نحو ما لا يعبأ القاضى بعواطف المتنازعين» .[٩٦] وهو يفضّل أن يجرى التظاهر بعدم وجود أى جمهور ، أو على الأقل الإقرار بأن الفنان ليس له إلا جمهور صغير من الأصدقاء ، وأنه لا يخاطب سوى «جماعة من القديسين» .[٩٧] ولكن ليس هو المعنى الوحيد عند جوته لاغتراب الفنان عن مجتمعه ، فمعارضته هى للزمان ، الذى «يعيش فيه الفنان الحقيقى - فى الأغلب - وحيدا وفى يأس» .[٩٨] وهناك أيضا قناعته المسرحية بأن الفن هو إنتاجية الإنسان الضرورية ، والتى يزيّفها الاهتمام بتأثيرها :

(٩٤) إلى كليست ، أول فبراير ١٨٠٨ فى «جوته والرومانسية» بإشراف شود كويف ، المجلد الثانى ، ص ٧٤ - ٧٥ .

(٩٥) إلى رايمر ، ٢٦ ديسمبر ١٨١٣ ؛ بيدرمان ، المجلد الثانى ، ص ٢٢١ .

(٩٦) «الأحكام القاسية» ؛ الأعمال ، المجلد ٣٣ ، ص ١٠٠ .

(٩٧) إلى زولتسر ، ١٨ يونيو ١٨٣١ ؛ فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل ٤٨ ، ص ٢٤١ .

(٩٨) إلى زولتسر ، ١٣ يوليو ١٨٠٤ ؛ فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل ١٧ ، ص ١٥١ .

«إننـا (نحن) نصارع من أجـل كمـال العمـل الفنى فى ذاتـه وبـذاتـه ، و (هم) يفكرون فى التأثيـر فى الخـارج ، والـذى لا يهم الفنـان الأصيـل على الإطـلاق ، على نحـو ما لا تعبأ الطبيعـة عندمـا توجـد أسدا أو طائرا طنّانا» [99] ؛ بل إن جوته يحدد الفـرق بين الفن القديم والفن الحديث فى إطار تقابل بين الاسـتحواذ المباشر على الطبـيعة والسعى إلى التـأثير والأثر : «إنهم يصوّرون الواقع ، ونحن عـادة نصور تأثيره ؛ إنهم يصـفون الأشيـاء المزيفة ، ونحن نصف بارتعاب ، إنهم يصورون الأشـياء السارة ، ونحن نُسَرّ ، وهكذا دواليك . . .» [100] .

وتظهر هـذه النظرة بشكل مذهل للغـاية فى رفض جوته القـاطع للنظرية الأرسطية فى الدراما ؛ لأنها قائمـة على وصف تأثير التراجيديا على النظارة . وهو فى «تعليق على فن الشعر لأرسطو» (١٨٢٧) يقول إن أرسطو الذى يكون عقله دائمـا على الموضوع (ويفـخر جوته بأنه على هذه الـشاكلة) لا يحب أن يهتم إلا ببناء التراجيديا . والتطهير لا يمكن أن يوجـد إلا فى التراجيديا نفسها : إنه تصـالح وكفّارة عن عـواطف الشخـوص الدراميـة نفسـها . والتطهـير هو الاكتمال التصالحى المطلوب لكل دراما ، وفـى الحقيقة هو مطلوب لكل أعمال الشعـر . وهو يحدث فى التراجـيديا فى نهاية التـمثيليـة ، من خلال نوع من التضحية الإنسانية . ولا يعترف جوته إلا بالآتى :

«إذا حقق الشـاعر هذا الغـرض وواجبـه من جانبه ، وهو يربط حـبكاته المتعلقة بالمعنى وحلّها من جديد فإن العمليـة نفسها سوف تمرّ أمام عقل المشاهد :

(٩٩) إلى زولتسر ، ٢٩ يناير ١٨٣٠ : فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل ٤٦ ، ص ٢٢٢ .

(١٠٠) إلى هردر ، ١٧ مايو ١٧٨٧ فى «الرحلة الإيطالية» ؛ الأعمال ، المجلد ٢٧ ، ص ٤ .

إن التعـقيدات سوف تُربكـه ، والحل ينيره ، ولكنه لن يتوجـه إلى البيت وهو أحـسن حالا . إنه ربما يميـل - إذا ما أتيح له التـأمل - إلى أن يندهش لحـالة العقـل التي يجـد فيها نفسه في بيته ثانية : طائشا أو عنيدًا أو غيورا أو ضعيفا أو رفيقا أو متـشائما ، بمثل ما كان عليه عندما انطلق إلى الخـارج متوجها إلى المسرح» . [١٠١]

وترتبط شكوك جوته - فيما يتعلق بالتطهيـر - بتقديره المتدنيّ للتأثير الأخلاقي المباشر للفن . وهو يصادق صراحـة على عزل كانت لما هو جمالي ، على أنه فعل عظيم من أفعـال التحرر . [١٠٢] وهو يندد «بالقول المتحامل القديم» الذي يذهب إلى أن الفن محـتاج إلى غـرض تعليمي . [١٠٣] وهو في مقـال خاص يكرر أن الشعر التعليمي يمكن أن يرقى إلى مـرتبة الأنواع الثلاثة للشعر ، وهو يدرجه فحسب على أنّه هجين بين الشعر والبلاغة ، وهي محاولة صعبة «لِنَسْج شيء من العلم والتخيل ، وربط عنصرين متقابلين في جسم حي» . إن الشعر كله يجب أن يكون تعليميا ، ولكن دون أن نلاحظ هذا : «إن القارئ يجب أن يستخلص العظـة منه بنفسـه ، كـما يفعـل مع الحياة» . [١٠٤] ويعرف جوته أن «العمل الفني يمكن أن تكون لـه نتائج أخلاقيـة ، وأنه سوف تكون له هذه النتـائج الأخـلاقيـة ، ولكن أن نطلب من الفنان الأغراض الأخلاقـية ، يعني

(١٠١) «تعليق على فن الشعر لأرسطو» ، الأعمال ، المجلد ٣٨ ، ص ٨٤ - ٨٥ .

(١٠٢) إلى زولتسر ، ٢٩ يناير ١٨٣٠ : فيمار ، المجلد ٤ ، الفصل ٤٦ ، ص ٢٢٣ .

(١٠٣) الشعر والحقيقة ، الكتاب ١٣ : الأعمال ، المجلد ٢٤ ، ص ١٧٢ .

(١٠٤) «عن علم القصيدة» ، الأعمال ، المجلد ٣٨ ، ص ٧١ - ٧٢ .

إفساد تجارته» . [١٠٥] وهو حتى يتغاضى عن الموضـوع «الهجومى» عن النقش البسيط اليونـانى : «هنا يبدو الفن مستقلا تمامـا ؛ حتى عن الأخلاق ، حيث يظل بالنسبة للإنسـان النبيل دائما أعلى وأجدر توقيـرا ومهابة . ولكن إذا أراد الفن أن يعلن عن نفسـه بشكل حـر تمامـا فيجب أن ينطلـق لقوانينـه هو بحسم» . [١٠٦] وجـوته مـقتنع بأن «الفن فـى ذاتـه نبيل ، وهذا هو السـبب الذى يجعل الفنان لا يخـاف مما هو سوقى . والفن بمجرد فـعل رسم الدخول يكون قد اكتسب صفة النبالة» [١٠٧] .

ومن التناقض بصعوبة أن يبتهج جوته عندما تنال أعماله الثناء لأخلاقها : «وهـو نفسـه يحب أن يثنى على المؤلفين الآخرين ، مثـل : ستيرن والشـاعر المتواضـع نوربرج ، وجرويل بسـبب أخـلاقهم الحسنة» . [١٠٨] ويذهب فلهلم ميستر الشـاب إلى أن الشـاعر هـو فى الوقت نفسـه «معلم ونبى وصـديق للآلهة والناس» . [١٠٩] ويتحدث جوته الكهل عن الشاعر وولعـه - فى النهاية - بمـا هـو أحسـن قـائلا : «إنـه يستـخـدم المعيتـه فى مـدح اللـه

(١٠٥) الشعر والحقيقة ، الكتاب ١٢ : الأعمال ، المجلد ٢٤ ، ص ١١١ - ١١٢ .

(١٠٦) إلى بوث ، ٢٢ فبراير ١٨٣١ : فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل ٤٨ ، ص ١٢٦ .

(١٠٧) ماكسيمن ، العدد ٦١ .

(١٠٨) قارن رسالة إلى زوير ، ٧ سبتمبر ١٨٢١ (فيمـار ، القسم الرابع ، الفصل ٣٥ ، ص ٧٣ ومـا بعدها) وهو يمتدحه للدفاع عن أخلاق الاختيـار . وعن ستيرن : «لورنز سترن» (١٨٢٧) فى الأعمـال ، المجلد ٣٨ ، ص ٨٥ مـجلة ماكسيمن الأعداد ٧٧٣ - ٧٨٧ رسائل الى زولتسر ٢٥ ديسمبر ١٨٢٩ ، فيمار (المجلد الرابع ، الفصل ٤٦ ، ص ١٩٣ - ١٩٤) و٥ أكتوبر ١٨٣٠ (المصدر السابق ، الفصل ٤٧ ، ص ٢٧٤) وعن جرويل : الأعمال ، المجلد ٣٦ ، ص ١٥٢ وما بعدها .

(١٠٩) البرامج المسرحية ، المجلد الثانى ، الفصل الثالث ص ٨٨ .

والاحتفاء به» . [110] وإن كان بهـذا التعميم إنّمـا يشير إلى الشاعـر الصوفى الفارسى جلال الدين الرومى .

إنّ الشعور بأن العمل الفنى جزء من الطبيعة يُنتج مثل الطبيعة ، هو أمر أساسى فى تصور جوته . وقد تأكدّ هذا مـن خلال شعوره القوى إزاء وضع الأدب وتطوره الاجتماعى والتاريخى . ويبدو من الخطأ الشائع أن نعلن أن جوته غير تاريخى فى نظراته ؛ لأنه يظهر فروغ صبر متكرر تجـاه التاريخ المعاصر ، وله نظرة عابسة تجاه الحرب والسـياسة . [111] وبالفعل فـإنّ مَلْمَحًا من أشد ملامـح نقده تميزا وبروزا إلحاحه على التـفسير التطورى فى دراسـة الأدب . وهو يقول إنه «دائما فى تتبع أصل الأشياء ، علينا أن نصل بأفضل مـا يمكن إلى بصيرة حدسية» [112] ، أو أن «الأعمال – مثل أعمال الطبيـعة – لا يمكن أن تُعرف عندما تكون قد أُنجزت تماما : ويجب أن يفاجئها الإنسان إبّان تشكلها ، فيفهمها نوْعًا ما» [113] . ولدى جوته الإحساس الخالص الذى كان فى القرن الثامن عشر بأهمية المناخ والمنظور : وهو يتأمل فى تماثل الشعر لشعبين جبليين هما : الصرْب والأسكتلنديون [114] . وهو يشعر بأنه – خلال زيارته لصقلية – قـد تعلّم الكثير عـن هوميروس : «لقـد

(١١٠) «مذكرات ودراسات عن الديوان الشرقى للمؤلف الغربى» ، جلال الدين الرومى : الأعمال ، المجلد الخامس ، ص ١٨٤ .

(١١١) انظر المناقشة المتطورة فى مينكه : «نشوء التاريخ» (ميونيخ ، ١٩٣٦) الجزء الثانى ، ص ٥٤٤ وما بعدها .

(١١٢) إلى ياكوبى ٢ يناير ١٨٠٠ : فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل ١٥ ، ص ٦ .

(١١٣) إلى زولتمر ٤ أغسطس ١٨٠٣ : المصدر السابق ، الفصل ١٦ ، ص ٢٦٥ .

(١١٤) إلى كارل أوجست ٥ ديسمبر ١٨٢٦ : المصدر السابق ، الفصل ٤١ ، ص ٢٤٥ .

بدت أوصافه ومقارناته تكون شاعرية : ومع هذا فهى طبيعية ، بدرجة تجلّ عن الوصف . ولم يحدث أن أصبحت كلمة (الأوديسا) كلمة حية إلا فى ذاك الوقت» . (١١٥) وعندما كان يفسّر الشعر الشرقى ، حاول أن يظهر كيف أن الاستعارات الأولية عن الجمل والحصان والأغنام قد ظهرت ؛ مما يسميه «علامات الحياة» (١١٦) .

وجوته - وهو يناقش مشكلة الكلاسيكية الألمانية - يشرح أشكال قصورها ، ويكاد يكون هذا فى إطار اجتماعى محض . فالألمان ينقصهم المحور الثقافى ، وهم منقسمون سياسيا ؛ إنهم ليسوا أمّة سعيدة وموحدة ، تتخللها روح قوية وتراث أدبى مؤسس . ولا يمكن أن نتوقع ظهور كاتب قومى من أعلى طراز إلاّ من أمة حقيقية . وجوته المحافظ ومواطن فيمار فى ١٧٩٥ ، هو الذى يقول : «إننا لا نريد لألمانيا تلك الثورات السياسية التى قد تُمَهِّد الطريق للأعمال الكلاسيكية» . وواضح أن الكلاسيكية الفرنسية بتمركزها فى باريس وفرساى كانت فى ذهنه ، وأنه قد أقلع عن الفردية الناقصة والانعزال عن المجتمع والكُتَّاب الألمان ؛ حتى على حساب الكمال . وهو قانع بأن يرى «مدرسة خفية» للكتّاب الألمان من أمثال فيلاند ، الذين - بالْمَثَل الذى يضربونه بأنفسهم - قد مهّدوا الطريق لمعاصريهم الأصغر . (١١٧)

(١١٥) إلى هردر ١٧ مايو ١٧٨٧ فى «الرحلة الإيطالية» ؛ الأعمال ، المجلد ٢٧ ، ص ٥ .

(١١٦) مذكرات ودراسات عن الديوان الشرقى للمؤلف الغربى» ؛ المؤلفات ، المجلد الخامس ، ص ٢١٣ .

(١١٧) الأعمال ، المجلد ٣٦ ، ص ١٤١ - ١٤٣ .

لقد استاء جوته أيّما استياء من السيدة دى ستال ، وهى تناقش كتاباته ، فى كتابها «عن الألمان» ، وهناك كانت تبدو أعماله «مبعثرة» ، فى عزلة .[118] وفى المقابل يُثنى على محررى مجلة «لوجلوب» ، وخاصة ج - ج. أمبير ، الذى «يعرف عمله معرفة جيدة ، ويظهر علاقة المنتجات بالمنتج ، ويحكم على المنتجات الشعرية باعتبارها ثمرة للحقب المختلفة لحياة الشاعر .»[119] وهو فى تعليقه على جمهوره الألمانى يثنى على أولئك الذين «يبحثون عن المؤلف فى الكتابات ، والذين يحاولون أن يكتشفوا الثورة التدريجية التى تقوم خطوة خطوة لتعليمه الثقافى .»[120] وسيرته الذاتية «الشعر والحقيقة» هى - إلى حد كبير - جهد لفهم تطوره العقلى عن طريق الزمن الذى شبّ فيه والتغير المتداخل بين عقله ومحيطه . والكتاب يعجز - نوعا ما - عن تحقيق هدفه : فالتحليل الذاتى يبدو غير كافٍ . والتأكيد قوى للغاية عن الصورة الخارجية والصورة المرئية . ولكن إذا رأينا الكتاب على أنه محاولة أولى ، وأنه مختلف تماما عن السير الذاتية الخارجية الكاملة ، مثل السيرة الذاتية لسلينى ، أو التحليل الذاتى الشخصى الخالص ، مثل تحليل القديس أوغسطين ، أو «اعترافات» روسّو فإن الإنسان يستطيع أن يتبيّن إنجازه . ولقد كتب جوته لهمبولت فى آخر عام من عمره : «كل شىء يزداد تاريخية بالنسبة لى . . وأنا أبدو تاريخيا أكثر وأكثر فى عين نفسى»[121] .

(١١٨) بيدمان ، المجلد الثانى ، ص ٢٣٦ : ١٩ مايو ١٨١٤ ، إلى رايمر .

(١١٩) اكرمان ، المجلد الثالث ، ٣ مايو ١٨٢٧ : هوبن ، ص ٤٩٧ .

(١٢٠) الأعمال ، المجلد ٣٧ ، ص ٨٣ .

(١٢١) إلى فلهلم فون همبولت أول ديسمبر ١٨٣١ : فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل ٤٩ ، ص ١٦٥ .

وعلى نحو بارز ودائم يستخدم جوته المفاهيم المتعلقة بالحقب التاريخية التى تطور فيها كتّاب عصره ، وهو يشعر بأنه قد ساهم مساهمة هامة فى تطورهم . ولقد رأى أن شيلر ابتكر مفهومه الخاص بالتقابل بين الشعر الفطرى والشعر الوجدانى مع وجود تضاد فى منهجيهما فى العقل : «لقد طرحت قاعدة التناول الموضوعى للشعر ولا أسمح بأى شيء آخر ؛ غير أن شيلر الذى عمل تماما بطريقة ذاتية ، اعتبر موضته هى الموضة الحقة . ولكى يدافع عن نفسه ضدى كتب بحثا عن (الشعر الفطرى والشعر الوجدانى) . ولقد التقط الأخوان شلجل هذه الفكرة وطوراها ؛ حتى إنها قد انتشرت الآن فى العالم كله ، وكل إنسان طفق يتحدث عن الكلاسيكية والرومانسية - وهو شيء لم يكن أحد يفكر فيه منذ خمسين عاما مضت» . [١٢٢] وتاريخ جوته ليس دقيقا تماما ، فقد بالغ فى القربى بين شيلر والأخوين شلجل ، وفسّر الرومانسية والكلاسيكية على أنهما تعارض بين الفن العضوى والفن غير العضوى . وجوته يفضل دائما مفهوم شيلر ؛ لأنه يشير إلى العلاقة بين الفن والطبيعة ، وهو انشغاله الخاص . ويعلن جوته أن شكسبير كان شاعرا فطريا ، وليس رومانسيا : لأنه كان يعيش فى الحاضر ، كان يعيش فى الطبيعة . [١٢٣] ويروق لجوته أن يفسّر التناقض مع الأخوين شلجل لملاءمة أغراضه الخاصة . وعندما أصبح متطاحنًا تماما مع الرومانسيين صك التعريف الشهير القائل : إن الكلاسيكى هو الصحى ، والرومانسى هو السقيم . «وبهذا المعنى فإن (نيبلنجنليد) عمل كلاسيكى كلاسيكية (الإلياذة) ؛ فكلاهما قوىّ وصحىّ . ومعظم الإنتاج

(١٢٢) اكرمان الجزء الثانى ، ٢١ مارس ١٨٣٠ ؛ هوبن ، ص ٣٢٢ - ٣٢٣ .

(١٢٣) «شكسبير واللاتناهى» ، الأعمال ، الجزء ٣٧ ، ص ٤١ .

الحديث رومانسى ، لا لأنه جديد ، بل لأنه ضعيف وسقيم أو عليل : والقديم كلاسيكى ، لا لأنّه قديم ، بل لأنّه قوى وبليل ومفرح وصحى» . [١٢٤] وأحيانا أخرى كان جوته يساوى بين اللاحقيقى والمستحيل وبين الْمَرضى والرومانسى . [١٢٥] ومن الناحية الفعلية احتفظ جوته بالتمييز الذى عند الأخوين شلجل ، اللذين اعتقدا أن الشكل الرومانسى عضوى والشكل الكلاسيكى - أو بالأحرى شبه الكلاسيكى - آلى . وعند جوته لا يوجد دائما إلاّ معيار واحد : معيار الطبيعة والواقع والحق والصحّة ، وهى كلها متماثلة أساسا .

ومحاولة جوته فى مقالته «شكسبير واللاتناهى» (١٨١٣) لطرح دراسة الرموز الشخصية مختلفة نوعا ما ، وتبدو - بالأحرى - مفروضة قسْراً . فالتراجيديا القديمة والتراجيديا الحديثة تتواجهان بأضداد مثل : الطبيعى - العاطفى ؛ الوثنى - المسيحى ؛ الكلاسيكى - الرومانسى ؛ الواقعى - المثالى ؛ الضرورة - الحرية ؛ الواجب - الإرادة . فى التراچيديات القديمة يوجد تفاوت بين الواجب والإنجاز ، وفى التراچيديات الحديثة يوجد تفاوت بين الإرادة والإنجاز [١٢٦] . وتفترض ثنائيات جوته تفسير شيلر والأخوين شلجل للتراچيديا اليونانية على أنها تراجيديا القدر ، وتقابلها التراجيديا الحديثة على أنها تراجيديا الشخصية . وهذا يبدو تعميمات مشكوك فيها ؛ إذا مافكرنا فى مسرحية «أنتيجون» أو «روميو وچولييت» .

(١٢٤) اكرمان ، المجلد الثانى ، ٢ أبريل ١٨٢٩ : هوين : ص ٢٦٣ - ٢٦٤ .

(١٢٥) حديث مع رايمر ٢٨ أغسطس ١٨٠٨ : بيدرمان ، المجلد الأول ، ص ٥٣٤ .

(١٢٦) «شكسبير واللاتناهى» ، الأعمال ، الجزء ٣٧ ص ٤١ - ٤٢

غير أن مثل هذه الأقطاب هى طريقة جوته الطبيعية فى التفكير فى كل تخطيطاته للتاريخ الأدبى . فالفعل ورد الفعل يُستخدمان لوصف التاريخ الأدبى الألمانى فى بداية حياته الخاصة . والتطويل والتقصير ،والإسهاب والإيجاز فى الأسلوب ، والمثالية والواقعية فى حالة الفعل هى البدائل التى يراها جوته فى كل موضع . والاستعارات مثل التقلّب والقطبية والانقباض والانبساط (وهما حركتا القلب) والدورة المنعكسة واللولبية تتخلّل تأملاته عن التاريخ ومصير الإنسانية [١٢٧] .

إن مصطلح « الأدب العالمى» من ابتكار جوته . وهو يوحى بخطة تاريخية لتطور الآداب القومية ؛ فهى تنصهر وتذوب ذوبانا كليا فى مركّب واحد . واليوم يُستخدم المصطلح بمعنى لم يكن فى ذهن جوته ، فهو يعنى كل الأدب من أيسلندا إلى نيوزلندا ، أو الكلاسيكيات التى أصبحت ميراثا مشتركا لكل الأمم . ولكن عندما استخدمه جوته لأول مرة فى استعراض للإعداد الغربى لمسرحيته «تاسّو» فى عام ١٨٢٧ ، أعرب عن قناعته بأنه «تشكل الآن أدب عالمى كلى ، فيه يتم الاحتفاظ بدور مشرف لنا نحن الألمان» [١٢٨] . وهذا الاستعراض علقت عليه فى باريس مجلة «الوجلوب» . وقد أعرب جوته - وهو يعيد تقديم التعليقات - عن سرور غامر بأن «جيراننا الغربيين لابد أنهم أيدوا الفكرة» . لقد تبينت له أسباب التفاعل الأدبى المتزايد بين الأمم فى خلق النزاع بعد الحروب النابوليونية . ويتم الإعداد للأدب العالمى من خلال التفاعل الدائم للأقطار والأشكال ، غير أن هذا التفاعل ليس الأدب العالمى ذاته ، بل هو - بالأحرى -

(١٢٧) قارن الأمثلة فى بوكه : «الأدب العالمى عند جوته» وخاصة ص ٤٠٦ ومابعدها .

(١٢٨) الأعمال ، المجلد ٣٨ ، ص ٩٧ .

مثال لتوحيد كل الآداب فى أدب واحـد ؛ حيث تلعب كل أمة دورها فى كونشرتو شامل . ويقول جوته : «إذا ماتُرك كل أدب لنفسه فإنّه سيستنفذ حيويته ؛ إذا لم يتجدّد باهتمام وإسهام أدب أجنبى» (١٢٩) . لكنه كان حساسا جدا ، فلم يتبين له أن الأدب الواحد مثال بعيـد المنال . وهو فى تعليقه على المجلتين الدوريتين الإنجليزيتين «فورن ريفيـو» و «فورن كوارترلى ريفيو» ، اللتين كانتا قـد تأسستا مؤخرًا يكرّر حماسه فـيقول : «إننا نكرر : ليست الفكرة هى أن على الأمم أن تفكر على نحو متشابه ، لكنها سوف تتعلّم كيف يفهم بعضها بعضا ، وإذا لم تكن تعبأ بحب بعـضها بعضا علـى الأقل سوف تتعلم أن يتسامح بعـضها مع بعض» (١٣٠) . ولقد رأى - آنذاك - كما هى الحال اليوم - أنه لاتوجد أمة واحدة راغبة فى الكف عن فرديتها الأدبية أو السياسية ، بل يذكر أن الألمان عليهم أن يفـقدوا الكثـير بمثل هذا التـغـيير (١٣١) . وواضح أنه يعنى بهذا نوعـا ما من الملاحظات الموجزة ، أن الألمان لديهم أكـثر الآداب فردية وخصوصـية ، وأنها ستفقد طابعها فى وحدة عالمية .

والنزعة العالميـة عند جوته ليست بالفعل متناقضـة مع إلحاحه المتكرر على الفردية القومية واهتمامه بالشعر الشعبى الذى يشمل الشعر باللهجة الألمانية مثل القصائد الألمانية من تأليف ج. ب . هيل . ويزكّى جـوته أرنيم وكتاب برنتانو «معجزات الصبى» بحرارة شديدة ، وهو مهتم اهتماما جادا بكل الأغانى الشعبية

(١٢٩) الأعمال ، المجلد ٣٨ ، ص ١٣٧ .

(١٣٠) «ادنبره ريفيو» : الأعمال ، المجلد ٣٨ ، ص ١٧٠ .

(١٣١) الأعمال ، المجلد ٣٨ ، ص ٢٧٨ .

الألمانية وكثير من الأدب المحلى [١٣٢] . لكنّ اهتمامه بالشعر الشعبى يمتدّ إلى الأدب السلافى واليونانى الحديث والشرقى . وعلى سبيل المثال فإنه متأثر بالمخطوطات التشكيلية القديمة المفترضة للمؤلفين كرالوفيه ودفور وزيلنا هورا ، بل لقد شرع فى تعلم بعض التشيكية إبان إقامته الصيفية فى بوهيميا [١٣٣] . ولقد ترجم من الفرنسية أغنية من أجمل الأغانى البطولية الصربية «نحيب المرأة النبيلة على أسان آجا» التى ثبت أنها الدافع الرئيسى للاهتمام الشديد فى القرن التاسع عشر بالشعر الشعبى اليوغوسلافى ؛ وقد اقتفى أثر فورييل فى دراسة الأغانى اليونانية الحديثة . واهتمامه بالشعر العربى والفارسى يتلاءم - بالمثل - مع خطته ذات الطابع العالمى التى استلهمها من هردر . إن الشعر هو الحديث الطبيعى للبشرية ، وهو موحد وإنسانى بصفة عامة ، وإن كان أيضا محليا وقوميّا : «لايوجد إلاّ شعر واحد ، الشعر الأصيل الذى لايمت إلى الشعب أو طبقة النبلاء ، الملك أو الفلاح . وإن أى إنسان يشعر فى نفسه بأنه إنسان حقيقى سيمارسه : إنه يظهر دون مقاومة فى شعب بسيط ، بل وحتى فى الجاهل ، ولكن لايمكن إنكاره عن الأمة المتحضّرة ، بل حتى المتحضّرة للغاية» [١٣٤] . ولكنه فى أوقات أخرى يحتفظ بإيمانه بالقدماء كنماذج خالدة ، ويقترح معيارا مزدوجا للحكم : «مهما يكن تقديرنا للآداب الأجنبية علينا ألا نتمسّك بأدب

(١٣٢) قارن على سبيل المثال عرْض ج . ب . هبل : «القصيدة الألمانية» فى الأعمال ، المجلد ٣٦ ، ص ٢٣٦ ومابعدها ؛ وعرض جرويل : «القصيدة على لسان نورنبرجر» فى المجلد ٣٧ ، ص ٢٤٤ ومابعدها ؛ عرض «معجزات الصبى» فى المجلد ٣٧ ، ص ٢٤٧ ، ومابعدها ، إلخ .

(١٣٣) المؤلفات ، المجلد ٣٨ ، ص ١١١ ومابعدها ، ص ١٥٤ ، ص ١٩٩ ومابعدها .

(١٣٤) المصدر السابق ، ص ٥٥ .

واحد منها بصفة خاصة ، وأن نأخذ واحدا منها على أنه مثالنا . ولا يجب أن نفكر فى الأدب الصينى أو الصربى أو كالدرون أو «نيبلنجن» على أنه ذلك المثال . وعندما نكون فى أمسّ الحاجة إلى مثال علينا أن نرجع إلى اليونانيين القدماء الذين يكون موضوع العرْض فى أعمالهم دائما هو الإنسان الجميل . وعلينا أن ننظر لكل شىء آخر من وجهة النظر التاريخية المحض ، ثم نأخذ ما هو حَسَنٌ فيه بقدر ما نستطيع»[١٣٥] .

ومع كرّ السنين ازدادت وجهة نظر جوته تسامحا . ونقده للكتب والناس يُظْهر حتى على نحو أكثر صراحة وأكثر وعيا ذاتيا الأريحية والرغبة فى التوسط[١٣٦] ، وهو ما لاحظه الأصدقاء مبكرا فى حياته . ومن المؤكد أن هذا هو السبب الذى يتركنا عنده النقد الذى جُمع فى «كراسات فى الأدب» ، ولدينا شعور بالإحباط . إنّه فى معظمه ملاحظات قصيرة تظهر اهتمامات جوته المتّسقة ، وخاصة بالأدب الأجنبى وردود أفعال الأجانب على كتاباته هو وعلى الأدب الألمانى ، وليست هناك أى محاولة من جانبه للتعليق بشكل نسقى على الأدب المعاصر ، ونحن نفتقد الكثير من أشهر الأسماء المحلية والأجنبية . وعلى الإنسان أن يتوجه إلى رسائل جوته الخاصة ومذكراته ومحادثاته ؛ ليحصل على أى شىء يشبه صورة كاملة لآرائه الأدبية . وكثير من أحكامه المدهشة صدرت بطريقة عرضية عندما شعر بأنه حُرٌّ ؛ كى يتحدث إلى عقله ، ويستطيع أن يستخدم نغمة أقل صورية وشكلية . وهو يكره المعضلات ، ويتجنب التصريحات العامة عن نقاده وأعدائه .

(١٣٥) اكرمان ، المجلد الأول ، ٣١ يناير ١٨٢٧ ؛ هوبن ، ص ١٨١ .

(١٣٦) فى بحثه «الشعر والحقيقة» الكتاب ١٨ ؛ الأعمال الكاملة ، المجلد ٢٥ ، ص ٦٧ ، وجوته يحكى لنا عن مِرْك ، وقد استاء من قصيدة «الخالد السارى» . فشخص «ميتلر» فى عمله «اختيار النصيب» ليس إلا واحدا من الذين مال إليهم جوته .

ولايوجد إلا القليل الذى يكون سلبيا فى نقده ، وإن كان هناك أحيانا تعبير عن استيائه مما هو مريض وغير صحى ومفروض ومعذّب .

ويجرى تبرير هـذا التسامح نظريا ، وكذلـك مزاجيا . ويصف جـوته الكهل برناسوس على أنه مـوزار «قمة رفيعة تسمح باستقرارات على حواف عديدة» . وكل مخلوق يجب أن يحاول أن يجد مكانا إما على القمم أو فى الزوايا» [١٣٧] ، وهو يرى أيضا أن الرذائل ترافق الفضائل . وهو فى وصفه للاستعارات فى الشعر الشرقى ، وكثير منها لابد أنه قد ظهر بذوق فاسد أو على الأقل متكلف ومجرد براعة لماحيّة ، ويدرك أنه لا يوجد خط فاصل بين ما يستحق الثناء وما يستحق اللوم ، وأن الفضائل ليست إلا ثمار الأخطاء . [١٣٨]

وهكذا نرى أن النقد يجب ألا يكون نقدا إلاّ للأشياء الجميلة . ويميّز جوته بين النقد الهدام وما يسميه النقد «المثمر» :

«إن النقد الهدام سهل : فلا يحتاج الإنسان إلاّ إلى طرح معيار تخيّلى أو أنموذج ما أو غيره ، مهما يكن سخيفا ، ثم يؤكد بجسارة أن العمل الفنى موضع النظر لا ينطبق عليه هذا المعيار ، ومن ثمّ فلا قيمة له . وهذا يوطّد المسألة ، ويستطيع المرء بدون مزيد من اللغط أن يعلن أن الشاعر لم يرق إلى متطلبات الإنسان . وبهذه الطريقة يحرر الناقد نفسه من كل الالتزامات بشكر الفنان . والنقد المثمر أصعب بكثير ؛ فهو يسأل : فى أى شىء شرع المؤلف أن يفعله ؟ هل كانت خطته معقولة ومقبولة ؟ وإلى أى مدى قد نجح فى تنفيذها ؟ فإذا تمت

(١٣٧) «القديم والحديث» (١٨١٨) : الأعمال ، المجلد ٣٥ ، ص ١٣٢ .

(١٣٨) الأعمال : المجلد الخامس ، ص ٢١٤ .

الإجابة على هذه الأسئلة ببصيرة وتعاطف ؛ فإننا نكون عونا حقيقيا للمؤلف في أعماله القادمة» . [١٣٩]

وهذه الوجهة من النظر تؤدي حتما إلى تأكيد القصد الطيب ، ومن ثمَّ تأكيد النسبية النقدية . فكل شيء ينمو ، وهكذا يكون في مكانه ، ويكون طيبا في مكانه . ويبدو أن جوته يتقبل أشد أنواع الفن تنوعا ، كحقائق معطاة ، على أنها أحداث مثمرة في حياته في مرحلة معينة . وهو يدافع صراحة عن نفسه بالنسبة لهذه النقطة : «لقد قال لي بعض قرّائي المحبين لي تماما لمدة طويلة أنه بدل التعبير بحكْم على الكتب ؛ فإنني أصف تأثيرها عليَّ . وفي الأعماق فإنَّ هذه هي الطريقة التي ينقذني بها كل القراء ؛ حتى ولو لم يوصّلوا رأيا أو يصوغوا أفكارا بشأنها إلى الجمهور» . [١٤٠] والذاتية يجري إعلانها هنا كمعيار ، وإن كان يجب - بطبيعة الحال - ألا نفكر فيها على أنها هوى ؛ فالذاتية كانت تعني دائما عند جوته إدراكا بشيء موجود ، ببصيرة تفصل المثمر عن العقيم ، الصحي عن المريض ، الحياة عن الموت .

وهكذا فإن عمل مسح للآراء الأدبية لجوته أمر يصعب أن نكون في حاجة إليه ، فهو سيكون في الواقع مسْحًا لأدب العالم ؛ ولما كان كثير من تصريحات جوته ليست إلا ملاحظات عابرة لا تحليلات ، فإنها لا تُلقي إلا ضوءًا واهنًا على المبادئ . وفي عملية مسْح آرائه عن الأدب الألماني سيكون من الصعب - بصفة خاصة - عزل الآراء الأدبية الدقيقة في أحكامه عن الشخصيات وعلاقاتهم به . لقد كان جوته على علاقة شخصية بعديد من الكتاب الألمان لفترة طويلة من

(١٣٩) عرض لكتاب مانزوني : «كونت دي كارمانولا» المؤلفات ، المجلد ٣٧ ، ص ١٨٠ .

(١٤٠) الأعمال ، المجلد ٣٧ ، ص ٢٧٩ - ٢٨٠ .

الزمن بدءا بجوتشد الذى لمحه فى ليبزج وانتهاء بزواره فى سنواته الأخيرة مثل إمرمان وهاينى . ولقد عاش بالمعنى الحرفى للكلمة فى ارتباط وثيق ببعض أعظم معاصريه : هردر وشيلر والأخوين شلجل ، وموقفه تجاه أعمالهم لا يكاد ينفصل عن السياسات الأدبية والتغيرات فى المشاعر الشخصية وتأثيرات الأصدقاء والأسرة . وحتى تصريحات جوته الشهيرة عن الشاعر الإنجليزى بايرون التى تحتوى بعضا من نقده الأكثر مؤازرة ليست أدبية أساسا ؛ وسبب إعجابه لا يرجع فى جانب منه إلا إلى تقديره لشعر بايرون . إنه يجسد لوردا يتحدى مجتمعا ، ولقد راق له انتباه بايرون له ، وهو الأمر الذى انتهى بإهداء قصيدة «فرنر» إلى جوته عندما لم يتحقق إهداء مقطع أدبى منه إلى اللورد الذى يحظى بالإعجاب والولاء .[141] لقد كان جوته مسرورا سرورا عميقا من جراء تأثير مسرحيته «فاوست» على «مانفريد» . ولقد أعجبه «قابيل» و «السماء والأرض» ، وقرأ «دون جوان» بإعجاب مع وجود شىء من الحيرة . وقد اعتبرها «عملا من أعمال العبقرية اللامتناهية ، من الجنس البشرى إلى أعنف قوة ، من محبة البشر إلى عمق أعذب حب» . لكنه اعتبرها أيضا «أكثر جنونا وأكثر عظمة» عن أى قصائد أخرى .[142] وعلى أى حال عرف حدود بايرون بما فى ذلك «عاطفته الموسوسة ، وكراهيته لنفسه العنيفة» . ولقد وضع أصبعه على مواضع النقص الشعرية عند بايرون عندما سمى قصائده «أحاديث برلمانية مكبوتة» ، وعن حدوده العقلية بقوله إنه ليس عظيما ؛ إلا عندما يكتب الشعر «وبمجرّد أن يتأمل فإنه يكون طفلا» .[143]

(١٤١) الإهداء الأصلى إلى سارد انابالوس (١٨٢١) .

(١٤٢) عن مانفريد : الأعمال ، المجلد ٢٧ ، ص ١٨٤ .

(١٤٣) الأعمال : المجلد ٣٠ ، ص ٢٩٣ .

وتظل علاقـة جوته بسكوت متـباعدة نوعـا ما . ثم تزايد إعجـاب جوته بألمعيته واجتهـاده فى الدراسات التاريخية والحقيقة العظيمـة بالنسبة للتفاصيل ، لكنه اعتـقد أنه ليس إلا هاويا : «إنه يسليني دائما ، ولـكنني لا أستطيع على الإطلاق أن أتعلم شيئا منه . ولا يصبح لدى وقت إلا للأشياء التى فيها أعظم امتياز» . [١٤٤] ومعيار الربح الشخصى المستمدّ من مؤلف آخر يجرى إعلانه هنا برضا : وهذا يبدو أنه ينبذ مثالا موضـوعيا للنقد . ويمكن للإنسان أن يفهم أن الناقد سنتسبرى يجد هذه الحسـبة عن الربح «مقززة للغاية» و «خطرة بشدة» ، ويمكن أن يخلُص إلى أن «جوته ، جوته الناقد ، فيه الكثير من طابع الخرافة ، بل إنه بالأحرى مبتذل» [١٤٥] ولكن يصعب أن يكون سنتسبرى قد عرف أو انتبه إلى جـمّاع نظريات جـوته : إعادة التـعبـير لـلتطور الأخيـر عن الكلاسيكيـة ونظرياته عن الرمز وتفكيره فى التاريخ الأدبى والأدب العالمى . وعلى الإنسان أن يعتـرف بأنّ هناك هوة معينة بين عـلم جمال جوتـه والنظرية الأدبية ، وبين تصريحاته العديدة النابعة من الذوق العملى . ولا يوجد تناقض حقيقى ، ولكن لا يوجد أى تكامل شديد بين الاثنين ، ولا يوجد إلا القليل مما يمكن أن يسمى النقـد النسقى . وعلى الإنسـان أن يضع وسيطا بين الإعـجاب البـالغ به عند سانْت بوف وأرنولد من جـهة والحط من الشأن المثيـر عند سنتسبرى مـن جهة أخرى ، وحـينئذ سـوف يبدو جـوته على أنه حلقـة هامة فى سلسلة التـأمل

(١٤٤) بيدرمان ، المجلد الثالث ، ص ٢٣ .

(١٤٥) سنتسبرى ، الجزء الثالث ، ص ٣٧٥ - ٣٧٧ ، ويحتج سنتسبرى على هجوم جوته على بول فلمنج (اكرمان ، المجلد الأول ، ٤ يناير ١٨٢٧ ؛ هوبن ص ١٥٧ غير أن رأى جوته قوى بما فيه الكفاية واضعين فى الاعتبار أنه يتحدث من حيث هو شاعر يمارس الشعر .

الألمانى عن الفن والأدب . ولكن يبدو من المستحيل تقبل مذهبه الرئيسى : تصور العمل الفنى على أنه من أعمال الطبيعة . ولا يمكن تصور إمكانية أن يسير الوجود المثالى على نهج القوانين المماثلة للوجود الطبيعى ، وإن الفنان أو الناقد يستطيع - فى الممارسة - أن يكتشف هذا التطابق المفترض بين الفن والطبيعة . وملاحظات جوته العابرة وذوقه العملى تثير الإعجاب بسبب سلامتها العامة مع تقييدها والحس السليم وتسامحها العام . ولكنها بعموميتها نفسها تعرض مصاعب كل التفاؤل القائم على وحدة الوجود : تقبل للعالم كما هو ، ونسبية متناهية . ويجب التأكيد على أن جوته لم يصل بعد إلى هذه النتائج : فقد كانت له قبضة قوية على الذوق الخاص ، وعقل واضح ، فلم يستسلم «للمثالية الطبيعية» التى كان يحاول أن يدعمها . ولقد حقق توازنا دقيقا قد يبدو لنا مشكوكا فيه ويتعذّر إصلاحه .

المصادر والمراجع

Goethe's works are quoted from Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe in 40 Vols. Bänden, ed. Eduard von der Hellen, Stuttgart, 1902 - 07 (as Werke) . Maximen und Reflexionen is quoted by number from Max Hecker's ed., Weimar, 1907 . Wilhelm Meisters Theatralische Sendung, ed. Harry Maync, Stuttgart, 1911 . Only when these eds. fail is the Weimar ed. (143 vols. 1887 - 1920) quoted (as Weimar) . Eckermann's Gespräche mit Goethe by date with reference to H. H. Houben's 23d ed. Leipzig, 1948 (cited as Houben) . Other conversations are from F. von Biedermann, Goethes Gespräche, 5 vols. Leipzig, 1909 - 11 .

Literat are on Goethe as a critic is surprisingly meager . Ernst Robert Curtius, "Goethe als Kritiker," in Kritische Essays zur Europäischen Literatur (Bern, 1950) is an essay on Goethe's general method rather than on his criticism . I. Rouge, "Goethe critique littéraire," Revue de littérature comparé, I2 (1932), 99-121 discusses only the genetic method. Oskar Walzel's important introduction to Goethe's Schriften zur Literatur (Vols. 36, 37, and 38 of the Jubiläumsausgabe) is largely devoted to a discussion of the sources of his aesthetic concepts. Fritz Strich's Goethe und die Weltliteratur (Bern, 1946; Eng. trans. London, 1949) is a book of wide scope on foreign influences on Goethe and on Goethe's influence abroad, which pays some attention to Goethe's Criticism. Walther Rehm, Griechentum und Goethezeit (1936; 3d ed. Bern, 1952) and Humphry Trevelyan,

Goethe and the Greeks (Gam bridge, 1942) discuss the whole question of the influence of the Greeks on Goethe. James Boyd, Goethe's Knowledge of English Lierature (Oxford, 1932) and Bertram Barnes, Goethe's Knowledge of French Literature (Oxford, 1937) are useful Compilations. Hippolyte Loiseau, Goethe et la France (Paris, 1930), though of wider scope, also discusses Goethe's criticism of French literature .

On symbol see I. Rouge, "La notion du symbole ches Goethe," in Goethe,Études publiées pour la centenaire de sa mort ... sous les auspices de l'Université de Strasbourg, Paris, 1932. Curt Richared Müller, Die geschichtlichen Voraussetzungen des Symbolbegriffs in Goethes Kunstanschauung (Leipzig, 1937) is important for history of the term. Ferdinand Weinhandl, Die Metaphysik Goethes (Berlin, 1932), devotes a section to the symbol .

On Goethe's aesthetics there are two older books: Otto Harnackck, Die Klassische Aesthetik der Deutschen (Leipzig, 1892), and Wilhelm Bode, Goethes Aesthetik, Berlin, 1901. Herbert von Einem, "Goethes Kunst philosophie, "in Goethe und Dürer (Hamburg, 1947) and Otto Stelzer, Goethe und die bilende Kunst (Braunschweig, 1949) are two good recent discussions. There is a good chapter on Goethe's aesthetics in Karl Vietor's Goethe, Bern, 1949; Eng. trans, Goethe the Thinker, Cambridge, Mass., 1950 .

Friedrich Meinecke, in Die Entstehung des Historismus (2 vols Munich, 1936), 2, 480 - 631, discusses Goethe's relation to history. Other general comments are in E. Cassirer's Goethe und die

geschichtliche IV elt (Berlin, 1932), especially the paper "Goethe und das achtzehnte Jahrhundert", and in Cassirer's Freiheit und Form (Berlin, 1916), pp. 271 ff. Of general books, George Simmel, Goethe (Berlin, 1913) and Ewald A. Boucke, Coethes Weltanschauung ouf historischer Grundlage (Stuttgart, 1907) are most relevant for my purposes .

In translating I have used, wherever possible, the very convenient collection Goethe's Critical Essays, ed. Joel E. Spingarn, New York, 1921 .

(١١)

كانت وشيلر

بدأت ألمانيا فى أواخر القرن الثامن عشر وأساسا من تأثير كتاب الفيلسوف إمانويل كانْت «نقد ملكة الحكم» (١٧٩٠) تنـتج تدفقا لا ينتهى من الكتب عن علم الجمال وفـن الشعر . لقد وجدت الحـركة نهايتهـا وتجميعهـا المؤقتين فى المجلدات الخـمسـة الضـخمـة من كـتـاب «علم الجمـال» (١٨٤٤ - ١٨٥٦) لفريدريك تـيودورفيـشر . [1] ولقد شـارك أعظم الفلاسفة فى هذا الانشـغال بالأفكار الجمـالية : كانْت وشلنج وشلرماخـر وهيجل وشوبنهور . ولـقد قدّم كل منهم نسقـه الخاص فى علم الجمـال ، أو على الأقل خصّ كل منهم للفن دورا بارزا فى خطته عن العالم . وإلى حد ما روّج الشعراء ومؤرخو الأدب ، وطبقوا وعدلوا الأفكار التى صدرت عن العقول التأملية العظيمة . ولقد عرض كل من شيلر ونوفالس [2] وتيْك [3] وجان بول [4] فلسفته فى الفن والأدب . وانصهرت الحـركة التاريخية المـعاصرة - آنذاك - مع الحركة الجـمالية : ولأول مرة كُـتب التاريخ وفـق مـبـادئ نقـدية وجمـاليـة فى البـداية برفق على يد بوترفيك [5] ، ثم بروعة وجـسارة على أيدى الآخرين شلجل وجـرفينوس [6] وعديد من الآخرين .

(١) فريدريك تيودور فون فيشر (١٨٠٧ - ١٨٨٧) : شاعر وناقد وعالم جمال ألماني . أستاذ بجامعات توبنجن وزيورخ وشتوتجرت . طور علم الجمال الهيجلى إلى أساس نظرى الواقعية . (المترجم) .

(٢) فريدريك ليوبولد نوفالس (١٧٧٢ - ١٨٠١) : شاعر وكاتب رومانسى درس القانون . وقد ألهمته وفاة خطيبته عام ١٧٩٧ بالكتابة عن الموت والحب . (المترجم) .

(٣) جوهان لودفيج تيْك (١٧٧٣ - ١٨٥٢) : أديب ألماني ارتبط بالرومانسيين نوفالس وشلجل فى يينا . كتب قصصاً وروايات ومسرحيات رومانسية ، وترجم مجموعة من الأشعار الغنائية فى العصور الوسطى . (المترجم) .

(٤) جان بول (١٧٦٣ - ١٨٢٥) : روائى رومانسى ألماني ربط بين التخيل والفكاهة والواقعية السيكولوجية . (المترجم) .

(٥) فريدريك بوترفيك (١٧٦٦ - ١٨٢٨) : فيلسوف وناقد ألمانى أستاذ بجامعة جوتنجن من ١٧٩٧ إلى ١٨٢٨ . له كتاب «علم الجمال» عام ١٨٠٦ . (المترجم) .

ومن وجهة نظرنا الخاصة - والتى تتركز دائما على الأدب والنظرية الأدبية وفن الشعر والنقد - فإن الكثير مما له أهمية محورية بالنسبة لعلماء الجمال والشعراء الألمان ، لم تبد لهم إلا على نحو ملائم بشكل غير مباشر . ومثل هذه الموضوعات تَمُتّ تماما إلى تاريخ علم الجمال . ولكن حتى أشد علماء الجمال تجريدا يطرحون مسائل بعينها بشكل دائم هى أساسية بالنسبة لنظرية الأدب : مكانة الأدب بين الفنون ، طبيعة الشعر ، وظيفة الفن فى الحضارة ، سيكولوجية الفنان والجمهور . زيادة على ذلك فإنّ معظم علماء الجمال الألمان كانوا مهتمين بمسألة أجناس الشعر ، فقد اعتقدوا أن هذه الفروق هى مشكلة فلسفية . ويكاد جميعهم أن ينشغلوا بطبيعة التراجيديا . ولقد انتقل علم الجمال بيسر إلى فن الشعر ؛ ومعظم مسائل فن الشعر - مثل الفرق الحاسم بين الفن الكلاسيكى والفن الحديث (الرومانسى) - أفضت إلى مسائل فلسفة التاريخ ، وفن الشعر التاريخى ؛ وبشكل حتمى نقد الأعمال الأدبية .

وفى هذا الكيان الهائل من الفكر يبدو - بصفة خاصة - أنه من الصعب رسم خط بين التأملات العميقة عن طبيعة الجمال والفن من جهة ، والنقد الأدبى من جهة أخرى . وهناك كتب مثل «فلسفة الفن» لشلنج ، أو «محاضرات علم الجمال» لهيجل تطرح تأملات ميتافيزيقية والنقد التطبيقى التفصيلى معا ، لا فى انفصال ، بل فى تكامل وثيق . ونحن إذ ندرس هؤلاء المؤلفين نصبح

(٦) جورج جوتفريد جرفينوس (١٨٠٥ - ١٨٧١) : مؤرخ أدبى ألمانى أستاذ بجامعة جوتنجن فى عام ١٨٣٦ ثم طُرد منها بعد عام بسبب آرائه السياسية المتحررة . ثم عاد إلى الحياة الأكاديمية مرة أخرى عام ١٨٤٤ فى جامعة هيدلبرج . يرى أن الأدب يحكم عليه لا بمعيار علم الجمال ، بل بمعيار السياسة ، ومبرر الأدب هو خدمة المجتمع وتقدم المصالح القومية . (المترجم) .

واعين بالفعل كيف كان كـروتشه مصيبا عندما أكّـد أن النقد هو جزء من علم الجمال ، إنّه علم جـمال تطبيقى (بالفعل) . زيادة على ذلك لما كـان كثير من الانتباه قد تركّز على هذا الكيان من الفكـر الجمالى كنظام فلسفى ، فقد يكون مما له بعض القيمة التأكيد على الأهمية التى كانت لدى هؤلاء الكتاب فى المسائل الأكثر عينية من النظرية الأدبية والنقد .

وستكون مهمتنا بسيطة نسبيا إذا استطعنا أن نتحدث عن هذا الكيان للفكر ككل موحّد ، وإذا كان حـقا (شأن العديد من تواريخ الفلسفة كـما تخبرنا) أن هناك تطورا منطقيـا من كانْت إلى فيشتـه ، ومن ثم إلى شلنج وهيجل . لكن الواقع أكثـر تعقيـدا بمراحل ؛ فكل من هؤلاء الفلاسـفة شبّ فى تربة عـقلية مختلفة ومرّ بتطور مختلف . وإنّ الشعراء والنقاد التطبيقيين لا يسهل تصنيفهم على أنهم دعاة أو مـروّجون بسطاء للفلاسفـة . ومسألة الأفضليـات والمصادر والتأثيرات تعقـدت بشكل يدعو لليأس ، وفى غيبة التفاصـيل الدقيقة لا يمكن الإجابة بتأكيد فى عديد من الأمثلة . وعـلى الإنسان أيضا أن يتبين أنه لفترة ما كان هناك «تفلسف سمـفونى» بالفعل ، مجتمع الفكر والتـأمل يحسب حساب ثراء التيارات المتشابكة والتخصيب المتشابك .

وأمام القراء الإنجليـز صعوبة إضافية فى فهم هؤلاء المؤلـفين : فالمقدمات الفلسفيـة لعديد منهم قد أصبـحت فى معظمها مما يسـتعصى على الاستـيعاب بالنسبة لعديد من معاصرينا الذين شبّوا فى مناخ عقلى مختلف تماما . وسوف يرفض الكثيرون هـذه التأمـلات على أنها بيوت ورقـية للنزعة اللفظية المدرسية أو الإشراق الصوفى . ومثل هذا الانطباع العام سيكون له بعض الأساس فى الواقع : فهؤلاء الألمان كثيرا ما يكونـون فى خطـر شـديد من جراء الصوفيـة الضبابيـة

أو اشكال الالتباس اللفظية المدرسية . إنهم يستخدمون الكلمات على نحو مهلهل فضفاض ، ويحرفون معانيهم بسرعة ودون تحذير ، وينخرطون فى كثير من الأمور المراوغة والألعاب الخاصة بالتسمية . ويجب أن نكون على حذر دائم ضد حيل لعنتهم ، وإن كان يجب أن ندرك أنهم يدافعون عن ممارستهم بالنظرية السياقية للغة ، وبحجة أن الإبداع الفلسفى هو أيضا إبداع لغوى . ويجب أن نحاول - على نحو دائم - أن نترجم ما يقولونه إلى لهجتنا ، وكمجرّد عرض لا يحقق غرضنا بجعل هؤلاء المؤلفين مفهومين ، وعندما يتم فهمهم فإنهم يصبحون موضع الاستخدام والنقد .

ومعظم الكتابة عنهم - وخاصة فى ألمانيا - يبرهن على أنها غير مفيدة بمفردها ؛ لأنّ كل ما تفعله هو مجرّد عرض لقاموسهم وقضاياهم اليقينية ، وليس فيها مبدأ للاختيار بدون تحفظات وبدون مسافة . وبعض الكتابات الإنجليزية ليست أكثر فائدة ، وذلك لسبب مختلف : فهى لم تفهم المصطلح والفروض والأغراض الأساسية . فمثلا ، من السهل أن تصنع لغوا من هيجل بافتراض أن الكلمة الألمانية للفحْوى تترجم «بالمفهوم» ، وأن نعزو له «نزعة منطقية شاملة» ، وهو الاعتقاد المخيف الذى يذهب إلى أن الفيلسوف يبدع العالم من خلال سلسلة من الاستدلالات .

ويجب أن يكون كتاب «نقد ملكة الحكم» (١٧٩٠) لكانْت نقطة الانطلاق لأى مناقشة لأن مناهج الكتاب ومشكلاته ثَبُت انه كان لها تأثير هائل على كل الفكر اللاحق عن الفن فى ألمانيا . وليس فى كتاب «نقد ملكة الحكم» أى ذكر عن المؤلفين الأفراد ، ولا يوجد إلاّ القليل القليل عن الأدب أو الشعر بشكل مباشر . وسيكون من الممكن من خلال كتابات كانْت الأخرى ومحاضراته

ورسائله أن نجمّع آراءه الأدبية واتجاهات ذوقه . إنه قارئ نهم ، ولا يقتصر هذا على الأدب الألماني ، بل يمتد إلى الأدبين الفرنسي والإنجليزي . لكنّ نقده الأدبي (الذى ليس بالممتنع عن تمييزه بأى حال) يصعب - مهما يكن الأمر - أن يشير إلى الوضع التأملي الوارد في كتاب «نقد ملكة الحكم» . وعلى أى حال يعزل بالفعل - وبأكبر حسم - العالم الجمالى عن عالمى العلم والأخلاق ، وعن الأمور النفعية بقوله : إن الحالة الجمالية للعقل هى عن إدراكنا الحسى لما هو سار ومفيد وحقيقي وخير . ولقد ابتكر كانْت التعريف الشهير : إن اللذة الجمالية هى «إشباع لا غرضى» ، وهو مصطلح يمكن استعماله استعمالا سيئا ، فيما لو كان المقصود أن يوحى بنوع من عقيدة الفن للفن . إن «اللاغرضى» عند كانْت يعنى استبعاد تدخل الرغبة ، وتوجيه كياننا للعمل الفنى دون أى تدخل ، ودون إدخال اضطراب فيه من جانب الأغراض النفعية المباشرة . ولا ينكر كانْت بالمرة الدور الهائل للفن فى المجتمع ، أو - كما سوف نرى - فى الميتافيزيقا . كل ما يريده هو أن يميّز موضوع بحثنا عن الأخلاق واللذة والحق والنفع .

وهذه الفكرة عن ذاتية الفن ليست - بطبيعة الحال - جديدة تماما مع كانْت : فقد كان يجرى التمهيد لها طوال القرن على أيدى مفكرين من أمثال هتشسون ومندلسون . ولكن التبرير للفكرة عند كانت قد طُرح لأول مرة على نحو نسقى بتحديد التمييز بين العالم الجمالى مقابل (كل) الجوانب الأخرى : ضد النزعة الحسية وردها الفن إلى اللذة ، وضد النزعة الأخلاقية والنزعة العقلانية والنزعة التعليمية . ولقد بُذلت عدة محاولات لتفنيد نتائج كانْت : فمن المؤكد أن النزعة الحسية والنزعة العقلية لا يزال لهما دعامتهما والمدافعون عنهما .

ولكن مهما تكن صعوبات حل كانْت فإنه قد وضع أصبعه على المسألة المحورية فى علم الجمال . فـما من علم يكون ممكنا لا يكون له موضوعه المميز . فإذا كان الفن لذة بكل بساطة أو تواصلا أو خبرة أو اسـتدلالا متدنيا فإنه يكفّ عن أن يكون فنا ، ويصبح بديلا لشىء آخر .

ولكن توجد أفكار أخـرى : بجانب هذا التعـريف الأولى فى «نقد ملكة الحكم» ثبت أنها ذات تأثيـر مماثل . وكانْت - شأنه شأن الكثـيرين من الكتاب قبله وبعده - كان قلقـا بشأن نسبية الذوق وذاتيته . إنه يسلّم بحقـيقة الذاتية ، لكنه يتراجع عن هذا التسليم بنظرية عن «الحس المشتـرك» لدى الناس جميعا ؛ فكل حكم جمالى هو مجرد شعور ذاتى ، لكنه (يزعم) أن له مصداقية كلية ، ويمكن أن يفعل هذا لا لَسبب سـوى أنها يجب أن تفترض حسا مـشتركا لدى الجنس البشرى كمعيار مثالى .

ويتأسس رأى كانْت فى العبـقرية بالمثل على إدراك لا عقلانيتهـا الأساسية ومصدرها فى اللاشعور مع القول بتناسق مـعيارى من خلال منظور لمنتجاتها . والعبقرية عنـد كانْت فطرية ، «فهى الألمعيـة التى تفرض بها الطبيعـة قواعـد الفن» . [٧] فـهى - إذن - لا شعـورية . إنهـا لا تسـتطيع أن تبـتكر قواعـد للأعمال الفنيـة الأخرى ؛ إنها دائما عبقـرية أصيلة ، ولكن يمكن أن يوجد - بالطبع - لغو أصـيل (بمثل ما يمكن أن توجد أحكام للذوق من قبـيل اللغو) . إن منتجات العبقرية يجب أن تكون على شاكلة أمثلة إرشادية ، أى أن الأعمال الفنية تدعو إلى حق الاعتراف بها .

ولكن بالنسـبـة للتطور اللاحق لعلم الجـمال الألمـانى ثبت أن هناك فكرة أخرى عند كانْت لها كل الأهمـية . فلقد تصور الفن والطبيعـة متماثلين تماثلا

(٧) نقد ملكة الحكم (١٧٩٠) ص ١٨١ (طبعة فورلاندر) ، ليبزج ، ١٩٤٨ .

صارما ؛ فالعمل الفنى مضاهٍ للجهاز العضوى ، لا بالمعنى الاستعارى الذى يقارن وحدة العمل الفنى بوحدة الجهاز العضوى ، بل لأن كلا الفن والطبيعة العضوية يجرى تصوّرهما تحت مصطلح «الغرضية بدون غرض» . إن الفن والطبيعة العضوية يشيران إلى قهر نهائى للثنائية الأساسية فى فلسفة كانْت . إن العالم منقسم إلى مملكتين : مملكة الظاهر (ومن هنا مملكة الضرورة) ، وهى متاحة لعقلنا عن طريق الحواس ومقولات الفهم ، ومملكة الحرية الأخلاقية التى لا تتاح إلا فى الفعل . ويلمح كانْت فى الفن إمكانية إقامة جسر على الهوة بين الضرورة والحرية ، بين عالم الطبيعة الجبرية وعالم الفعل الأخلاقى ، ويحقق الفن وحدة العام والخاص ، وحدة الحدْس والفكر ، وحدة التخيل والعقل ؛ وهكذا يضمن الفن وجود «ما يجاوز الحسى» ؛ ففى الفن وحده وعبر «الحدس العقلى» نصل بالفعل إلى ما يسميه كانْت «الطراز العقلى» ، ولكنه يتردد فى الوصول إلى هذه النتيجة : فإن «البنية المجاوزة للحسى للطبيعة» [8] تندّ عن أى معرفة «نظرية» ، وعلى نحو ما سيشكو منه هيجل . «إن روح فلسفة هيجل هى أن يكون لديها وعى بهذه الفكرة الأسمى ، ولكن ليمحوها من جديد» . [9]

ولا يكاد يتناول كانْت الشعر على هذا النحو فى كتابه «نقد ملكة الحكم» إلا فى تصنيف الفنون ، فهو يُدْرجه على أنه «فن الكلام» مع البلاغة ، ويضعه أولا بين الفنون [10] ؛ لأنه يحرر التخيل ، ويرفع نفسه إلى مصاف «الأفكار» .

(٨) المصدر السابق ، ص ٢٢٧ .

(٩) هيجل : الأعمال ، المجلد الأول ص ٢٧٢ .

(١٠) نقد ملكة الحكم ، ص ٢١٥ ، ص ٢٠٥ .

و «الفكرة» هى مصطلح من أكثر مصطلحات كانْت صعوبة : بطبيعة الحال هى ليست مطابقة للفكرة العامة أو المفهوم . إن الفكرة الجمالية هى عرْض للتخيل الذى لا توجد فكرة محددة (أو مفهوم) ملائمة له . إن الأفكار هى عروض للتخيل الذى هو شبيه للواقع . ولكن ما يحدث فى الفن هو بالضبط أن الأفكار «العقلانية» «التأملية» (أى الأفكار الخاصة بالأشياء الخفية ، وعالم ما هو مبارك ، وعالم الجحيم والخلود والإبداع . . إلخ) تصبح حسية من خلال الشاعر . إنه يستطيع أن يصنع موتا حسّيا أو حسدا (أو أى رذيلة أخرى) أو حبا أو شهرة على نحو حسى . [11] ومصطلح «الفكرة» قريب من المصطلح اللاحق «الرمز» . إن الفكرة تشير إلى المشكلة العامة فى كتاب «نقد ملكة الحكم» : تشير إلى وحدة العام والخاص ، المجرد والحسى ، تلك الوحدة المتحققة فى الفن .

ولكانْت نظرية فى الجليل . وعلى الرغم من أنه يكاد يطبقها على الطبيعة فحسب فإنّه ثبت تأثيرها البالغ فى تاريخ علم الجمال : فقد استخدم شيلر والأخوان شلجل مصطلح الجليل لتفسير التراجيديا . ويصف كانْت الجليل فى إطار الأفكار السائدة فى القرن الثامن عشر : إن الجليل مخيف ، مقلق ، بل حتى مرعب ، لكنه فى الوقت نفسه جذاب . والإنسان فى تجربة الجليل فى الطبيعة يواجه إما الجِرْم أو القوة ، وكلاهما يتجاوز قدرات التخيل . وبينما يعمل الجمال على استمالة الإحساسية والفهم على أن يتعاونا بشكل متناغم ، يتسبّب الجلال فى صراع بين التخيل والعقل . ويفشل تخيلنا فى التقاط لا تناهى الكون أو كلية الطبيعة المتمثلة فى العواصف أو الزلزال أو الكوارث الطبيعية . ولكن بينما نمارس العجز إزاء الطبيعة ، لا نزال نؤكد إنسانيتنا ، وإحساسنا

(١١) المصدر السابق ص ١٩٤ .

بحريتنا ومصيرنا المجاور لما هو حسى . ومن ثم يبرهن الجليل على أنه طريق آخر إلى ما يجاوز الحسّى ، وبطبيعة الحال ليس عن طريق العقل ، ولكن التخيل يلمحه لمحًا . وإذا طبقنا الجليل على الفن (كما لم يفعل كانْت بوضوح) فإننا نجد طريقا آخر لإعطاء معنى ميتافيزيقى وأخلاقى للفن . ولقد تردّد كانْت نفسه فى استخلاص النتائج ، لكن كل أتباعه رأووا التضمينات بوضوح أشد وحرية أكبر . وإن علم جمال يبدأ بتحديد قاصر على ما هو جمالى ؛ يصبح مبررا لأشد مطالب الفن ميتافيزيقية وأخلاقية .

* * *

إن التالى المباشر الذى لا يزال حذرا بعد كانْت هو الشاعر فريدريك شيلر (١٧٥٩ - ١٨٠٥) . وتقوم مصادر نظريات شيلر الأدبية فى مبحث المعرفة وعلم الجمال عند كانْت ، لكن لا يمكن وصف شيلر نفسه بأنه مجرد تلميذ لكانْت . لقد استمدّ الكثير من مصطلحاته وبعضا من فروضه الأساسية عن الطبيعة المزدوجة للإنسان : الحسية والحرية ، الطبيعية والأخلاقية ، وهذا من تعاليم كانْت ؛ لكنه عدّلها تعديلا شديدا . وهو فى بعض الجوانب يلتقط خيط علم الجمال الأفلاطونى الجديد المستمد من شافتسبرى وأتباع ليبنتز فى ألمانيا . [١٢] ونظريات شيلر ثَبُت أنها ينبوع كل النظريات النقدية الألمانية اللاحقة . ومنهج

(١٢) هذه المسألة شائكة مثيرة لكثير من الجدل من الناحية التاريخية . وبالنسبة للتركيز على ليبنتز ، قارن روبرت سومر : الأساس الموحد لتاريخ علم النفس وعلم الجمال الألمانى . (فريزبرج ١٨٩٢) ؛ وبالنسبة للتركيز على شافتسبرى ، قارن ارنست كاسيرر : «شلر وشافتسبرى» فى منشورات جمعية جوته الإنجليزية ، السلسلة الجديدة ، العدد ٤٠ (١٩٢٥) ص ٢٧ - ٥٩ ، وقد قام وليم ويت فى كتابه «شيلر» بتصحيح هذا التوازن . والأب المبكر جرى مسحه فى كتاب فلهم بوهمة : «رسائل فى التربية الجمالية للإنسان من تأليف شيلر» .

شيلر يتواصل بشكل مغاير فى كتابات الأخوين شلجل ، وفى شلنج ، وفى سوجر ؛ ولقد وصل إلى إنجلترا من خلال كولردج ؛ ووصل الذروة فى هيجل الذى أثر بدوره تأثيرا عميقا فى نقاد الفترة المتأخرة من القرن التاسع عشر ، مثل بلنسكى فى روسيا ، ودى سانجتيس فى إيطاليا ، وتين فى فرنسا .

لقد جرت مناقشة شيلر على نطاق متسع تماما باعتباره عالم جمال تجريديا ومعظم كتاباته تنشغل بالمشكلات التأملية بعلم الجمال العام : طبيعة الجمال ووظيفته ، الوهم الجمالى ، العلاقة بين الفن والأخلاق ، الفن والفلسفة ، «النفس الجميلة» ، اللطافة ، والوقار فى الناس ، وموضوعات الطبيعة ، وما إلى ذلك . وبالنسبة لأغراضنا فإنه يكفى أن نعرض - بإيجاز - لبعض المسائل التى ستكون هامة للنظرية الأدبية . ويمكن للإنسان أن يتتبع التطور المعقّد لشيلر فى وجهات نظره بالنسبة لهذه المشكلات . لقد تحرك من نزعة تعليمية فجّة بالأحرى إلى وضع يدرك التمايز والتباعد فى العالم الجمالى ، وذلك فى ظل تأثير تحليل كانت . وهو يبدو فى بعض صياغاته أنه يقترب من وضع الفن للفن ، الذى قيل إنه واحد من مبتدعيه الأوائل الأساسيين .[١٣] لكن سيكون هذا خطأ جسيما فى فهم وجهة نظر شيلر الفعلية ، والمصطلح التعس المضلل «دافع اللعب» الذى يشخص به النشاط الجمالى الحر . فلا شأن لدافع اللعب بالنقص فى النتيجة ، وطيش لعبة الطفل وعدم حقيقتها . إنه مصطلح يشير إلى تحرر الفنان من الأغراض العملية المباشرة ، تحرر من النزعة النفعية والنزعة

(١٣) قارن روز فرانسيس إيجان : «نشوء نظرية الفن للفن فى ألمانيا وإنجلترا» ، الجزء الثانى . نورثامبتون ، ماسوشيتس ، ١٩٢١ ، ١٩٢٤ ، انظر أيضا إرفنج بابيت : «شيلر مُنَظِّرًا جماليا» فى «عن كون الإنسان مبدعا» (بوسطن ، ١٩٣٢) ص ١٣٤ - ١٨٦ ، بالنسبة للتفسير الفج لوضع شيلر استنادًا إلى اقتباسات قليلة .

الأخلاقية ، إنه يشير إلى إبداعيته ، يشير إلى «نشاطه الذاتى» . والفنان فى تصور شيلر هو الوسيط بين الإنسان والطبيعة ، بين العقل والحس ، بين الدافع إلى تمثل عالم الحواس والدافع إلى إخضاع العالم لقانون الأخلاق . وهكذا يلعب الفن دورا حضاريا هائلا ، يصفه شيلر فى كتابه «رسائل عن التربية الجمالية للإنسان» (١٧٩٥) . إن الفن يداوى جروح الحضارة والانقسام بين الإنسان والطبيعة ، بين عقل الإنسان وحواسه . إن الفن يجعل الإنسان كُلاًّ مرة أخرى ، إنه يصالحه مع العالم ، ومع نفسه .

وسيكون من الخطأ فى الفهم أن نعد شيلر محبا للجمال ؛ لأنه أدرك الطبيعة الخاصة للفن ، ورأى فيه نشاطا حرا ؛ وسيكون من الخطأ الجسيم المماثل إذا ما اعتقدنا أنه صاحب نزعة شكلية ؛ لأنه يقول «فى العمل الفنى الجميل وحده لا يجب أن يعمل المحتوى شيئا ، إن الشكل هو كل شىء . . . إن السر الخاص لفن الفنان البارع هو أنه يمحو المادة عن طريق الشكل» .[١٤] إن الشكل والمادة يستعملان - هنا - بمعنى كانتى خاص يفترض ثنائية بين مجرد المعطيات الحسية غير المنظمة ومقولات عقل الإنسان . وبصفة عامة ، ومهما يكن الأمر فإنّ شيلر يصوغ نظرية عن التبادل الدقيق بين الشكل والمحتوى ، إنه يصوغ «نظرية عن الوحدة الفعلية والنفاذ المتبادل بين المادة والصورة»[١٥] ؛ لأنه يستخدم مصطلح «الشكل الحى» .[١٦]

(١٤) المصدر السابق ص ١٩٤ .

(١٥) الأعمال الكاملة ، بإشراف جونتر ، المجلد ١٨ ، ص ٨٣ .

(١٦) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٨ ، ص ١٠٠ .

في البداية استثارت شيلر عبارة حادة عن النظرية العضوية . فقد قرأ بحث كارل فيليب مورتس [١٧] «عن المحاكاة التشكيلية للجميل» (١٧٨٧) ، ولم يبهجه «التأكيد المبالغ فيه من أن كل عمل من عالم الجميل يجب أن يكون كلا مستديرا كاملا ؛ فإذا ما افتُقد نصف قطر واحد من هذه الدائرة ، فإنه يهبط إلى أسفل ما لا فائدة فيه . ووفق هذا التعبير لن يكون لدينا عمل كامل واحد ، ولا نتوقع أن يتوفر لنا عمل كامل واحد في التو» . [١٨] ولكن فيما بعد - وربما تحت تأثير جوته - فإنه يقول : «إن كل عمل من أعمال الشعر - طالما أنه على هذا النحو : حتى لو كان (مفترضا) فحسب ، وهو كُلٌّ منظم في ذاته - يجب الحكم عليه في ذاته لا وفق صياغات عامة ، وبالتالي وفق صياغات جوفاء» . [١٩]
وعلى أي حال فإن شيلر في ممارسته النقدية كثيرا ما يرتد إلى ثنائية الشكل والمحتوى ، الموضوع والتناول . وهو يناقش باستمرار اختيار الموضوع ؛ حتى إنه يقول : إن «اللحظة الحرجة الكلية في الفن قائمة في ابتكار قصة شعرية» . [٢٠]
ولا توجد إلا مناقشة بسيطة للمشكلات الصورية الفنية في كتابات شيلر ؛ حتى عندما يتجه إلى التفاصيل الشديدة لعمليات التأليف عنده أو عند جوته . وهو في مهمّته النقدية في امتداحه لكتاب «فن الشعر» لأرسطو ، والذى لم يقرأه

(١٧) كارل فيليب مورتس (١٧٥٧ - ١٧٩٣) : كاتب ألماني أستاذ علم الآثار بأكاديمية الفن ببرلين عام ١٧٨٩، وله مؤلفات جمالية ، وساهم في الدراسات السيكولوجية ، كما أن له روايتين تعدان من السير الذاتية ، وله كتب في الرحلات . (المترجم) .

(١٨) الرسائل بإشراف جوناس ، الرسالة الثانية ص ٢٠٠ .

(١٩) جوناس ، المجلد السادس ص ٣٣٩ : إلى كريستيان ج. شوتز ، ٢٢ يناير ١٨٠٢ .

(٢٠) جوناس : المجلد الخامس : إلى جوته ٤ أبريل ١٧٩٧ .

إلا متأخرا جدا (١٧٩٧) - وهذا يثير أشد استغراب - يعده «القاضى الصارم لكل إنسان يتمسك بحدة بالشكل الخارجى ، أو يتجاهل الشكل بالكلية» . [٢١] لكن هذه المشكلات هى مشكلات علم الجمال العام ، وهى هامة وإنْ كانت من أجل النظرية الأدبية . والأهمية الأساسية لشيلر بالنسبة للنقد يجب البحث عنها بالأحرى فى إعادة صياغته للجدال القديم بين القدماء والمحدثين ؛ فيطرح ثنائية جديدة عن الشعر «الفطرى» و «الوجدانى» ؛ وهى ثنائية توسّع فيها فأصبحت نظرية للأدب الحديث والتاريخ الكلى للأدب ، ولنظريته الجديدة عن الأجناس الأدبية ، التى تحاول أن تحل محل التصنيفات التقليدية مقولات جديدة عن «أحوال الشعور» . إن شيلر فى المقام الأول هو فقط مُنَظِّر للأدب ، لكنه يطرح أيضا نظريته فى إطار محدود للغاية من النقد التطبيقى ، الذى لا يضئ فحسب فهم نظريته ، بل له أيضا قيمة داخلية كنقد لمؤلفين ألمان قديرين ، معظمهم معاصرون : جوته أساسا وبرجر وكلوبتشوك [٢٢] وشيلر نفسه لأنه يحلّل ويستعرض جهرة (وإن كان تحت اسم مجهول) عمله بتنزّه وتجرّد شديدين .

لقد توقع شيلر التولّد الكامل لفنه من تأملاته ، لكنه توصل إلى الحكم على القيمة العملية والمباشرة للنظرية بالنسبة للفن على نحو سلبى تماما . كتب شيلر : «لا تزال هناك مشكلة قائمة ماذا كان لفلسفة الفن فيها ؟ ما الذى يمكن

(٢١) جوناس : المجلد الخامس ؛ إلى جوته ٥ مايو ١٧٩٧ .

(٢٢) فريدريك جوتليب كلوبتشوك (١٧٢٤ - ١٨٠٣) شاعر ألمانى أحرز شهرة عريضة عندما نشر عام ١٧٤٨ أول ثلاثة مقاطع من ملحمته الدينية (المسيح) بوزن غير مقفى . وعاش فى كوبنهاجن من ١٧٥١ إلى ١٧٧٠ ثم نشر فى هامبورج بعد ذلك المقاطع من الخامس إلى المقطع العشرين من ملحمته (المسيح) . وبجانب هذا له كتابات نقدية ومسرحيات دينية . (المترجم) .

أن تقولـه للفنان ؟» . وقد اعـترف بأنه سـوف يعطى «كل ما أعـرفه ويعـرفه الآخرون عن علم الجمـال التجريدى من أجل ميزة تجريبـية واحدة ، من أجل حيلة واحدة للحـرفة» . ولقد اشتكى أنه هو نفسـه قد «طبّق» ميتافـيزيقا الفن على نحو مـباشر للغاية على الأشـياء ، وتناوله كأداة عمليـة ، وهو أمر ليس ملائمـا له ، طارحا استعـراضه لبرجر وماتـيسون [٢٣] كمثالين . [٢٤] وعندما أصبحت «عذراء الأورليانز» [٢٥] موضوع تحليل ميتافيزيقى عند أحد أتباع شلنج ، اشتـكى شيلر أنه لا يوجـد أى «انتقـال من الصيغ الجـوفاء العـامة إلى الحـالة الخاصة» : «إن الفلسفة والفن لم يستوعبا بعد كل منهما الآخر ، ولم ينفذا كل منهما فى الآخر ، ويفتقد الإنسان أكثر من ذى قبل (آلة منطقية) تتوسط بينهما» . [٢٦] ولقـد كان هـذا هو هدف شيلر بالضبط ، والذى يصعب أن يعد شيئا طوبويا أو غير هام .

وأهم نقـد عند شيلر هو بحـثه عن «الشـعر الفطرى والشـعر الوجـدانى» (١٧٩٥ - ١٧٩٦) ، وهو قائم على تقـابل بسيط مخادع : الشـعر «الفطرى» هو شعر «طبيعى» كُتب والعين واقعة على الشىء - إنه «محاكاة للطبيعة» ، فن مـوضـوعى واقعـى أساسـا ، فن لا شـخـصى ، تشكيلى ، بينـما الشـعـر «الوجدانى» تأملى مدرك ذاتيا ، شخصى ، ومـوسيقى . والشاعر «الوجدانى»

(٢٣) فريدريك فون ماتيسون (١٧٦١ - ١٨٣١) : شاعر ألمانى أمين مكتبة ملك فرتمبرج فى شتوتجارت فى عام ١٨١٢ ، يمتاز شعره بالنزعة السوداوية والعذوبة : وهناك فقرات من الشعر الرعوى . وقد ألف قصيدة «أوديليد» ؛ لكى يلحنها بيتهوفن (المترجم) .

(٢٤) جوناس ، المجلد الخامس ، ص ٣٩٣ ، ص ٣٩٤ ، ٣٩٧ ؛ إلى همبولت ٢٧ يونيو ١٧٩٨ .

(٢٥) مسرحية كتبها شيلر عن جان دارك (المترجم) .

(٢٦) جوناس ، المجلد السادس ، ص ٣٢٢ - ٣٣ ؛ إلى جوته ٢٠ يناير ١٨٠٢ .

مواجـه بالهوة بين الواقع والمثال ، ولديه الاخـتيار من وجهـات النظر تجاهه . وهو يستطيع أن يؤكد المسافة بين المثالى والواقعى ، ويتطلع من ذروة المثالى إلى الواقع ، ومن ثم يتخذ موقف السخـرية . وهو يستطيع أن ينوح على فقدان المثالى ، ويكتب مراثى . أو يستطيع - أخيرا - أن يتـخيل المثالى فى الماضى أو المستقبل على أنه حقيـقى ، ويكتب أناشيد رعوية . وتـتأرجح تصنيفات شيلـر بالنسبة لهذه النقطة : ففى البداية تجاهل الأنشودة الرعوية . ثم لم يعترف بها إلا على أنها فـرع من الرثاء ، ثم منحهـا أخيرا مكانة مـستقلـة . زيادة على ذلك فإن النظرية العـامـة واضحـة : إنها تصـنيف لا للأجناس الأدبية الـتقليـدية ، بل لأحوال الشعور ، بوجهات النظر تجاه الـواقع : فيمكن أن توجد دراما - مرثية مثل «تاسو» لجوته ، أو تراجيديا ساحرة مثـل مسرحية شيلر نفسه «اللصوص» ، وقصيدة «الـفردوس المفقود» لملتون ، و «الفصـول» لطومسون ، يمكن أن يكونا مثالين لكل الأحوال الوجدانية الثلاثة . [٢٧]

وتقترن هذه النظرية الجديدة عن الأحوال الشعرية بخطة للتاريخ ونظرية فى الأدب الحديث . وقـد دللت هذه النظرية على تبرير ذاتى لشـيلر فى منافسـته لجوته ، وأصبحت نقطة الانطلاق عند الأخوين شلجل ، اللذين أعادا صياغة ثنائية شيلر الخـاصة بالتقـابل بين الأدب الكلاسيكى والأدب الرومانسى . وصـعوبة ربط علم النماذج الشخصية للأدب بفلسفة لتاريخها ، وتطبيق نقدى عينى على الشخصيـات والعصور الخاصة لم يتم التغلب عليـها بالكامل ؛ فهناك تفككات فى الصياغة ، وانحرافات فى معنى المصطلحات ، وتأكيدات مختلفة فى تقييم شيلر . وأنماط وجهـات النظر الذاتية إمـا متميـزة تميّزا حـادا أو مرتبطة بشدة بفـترات

(٢٧) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥١٧ قارن ص ٥٣٥ - ٥٣٦ .

تاريخية معينة . والحقب كثيرا ما جرى تشخيصها فى إطار معايير تعسّفية قليلة وفق الخصائص النوعية للمؤلفين الأفراد . ومن السهل الإشارة إلى أنه لم يكن هناك على الإطلاق شاعر «فطرى» تماما أو عصر «فطرى» تماما ، وإن شيلر كان يفكّر كثيرا فى إطار المتقابلات والأنماط النقية والعصور البارزة . ولكن مع هذه التحـفظات أعطت النظرية بصيرة عمـيقة فى عمليـة الأدب ، والوضع الخاص للأدب الحديث .

إن الشـعر «الفطرى» هو أسـاسا شـعـر العالم القـديم - وخاصـة شعـر هوميروس ؛ والشعر «الوجدانى» هو شعر عصر يكون الشاعر فيه فى صراع مع بيئته ، وينقسم داخل نفسه. إن العقل والشعور ينفصلان ، وتكون وحدة التقدير قد دُمّـرت و «تفكك الإحساس» (إذا مـا استخـدمنا مصطلح الشاعـر إليوت) يكون قد تمّ . وعلى أى حـال يدرك شيلر نفسه أن التـفرقة التاريخـية لم تكن خالصة وواضـحة تماما بشكل مطلق . فهو يعرف أن هناك شـعراء «وجدانيين» فى العالم القديم ، وخاصة قرب خاتمتـه (على سبيل المثال هوراس) ، وهو يعترف بإمكانية وجود شـعراء «فطريين» فى الأزمنة «الوجدانية» الحـديثة ، على الأقل فى حالات مفردة . ومثاله العظيم الذى كـان فى ذهنه حتى ولو لم يكن يسميه هو جوته ، الذى كان قربه من الطبيعة والتلقائيـة والواقعية والموضوعية هو الهدف الدائم لإعجـاب شيلر وحسـده . وموقفه تجـاه جوته ورأيه فى إمكانية الشـعر «الفطرى» فى الأزمنة الحديثة كـانا - مهما يكن الأمر - ملتبـسين تماما . فمن جهة يريد أن يقدر جـوته ويضعه فى مكانته كأعجوبـة باقية محظوظة ، ويكاد يكون فلتـة من فلتات الطبـيعة فى عـصر كـان هو ومعاصـروه فيـه بالضرورة «وجدانيين» ؛ ومن جـهة أخرى أراد أن يعـتقد أن جـوته هو ضمـان لإمكانية

إعادة ميلاد الشعر «الوجدانى» باعتباره المثال العظيم للألمانى المصطبغ بالصبغة اليونانية صاحب النزعة الكلاسيكية الجديدة . ومن جهة احتفل شيلر بالقديم الكلاسيكى . ولقد اشترك - إلى حد كبير - فى الهلّينية المتطرفة لدى أصدقائه : جوته وهمبولت وهيلدرلين . ولقد رأى مثال الإنسانية متحققا فى اليونان ، وأراد أن يستعيده فى عصره . ولكنه من جهة أخرى أقرّ بأن هذا مستحيل ، وأنه هو نفسه مثل عصره كله : ملتزم بالنزعة التأملية والنزعة النقدية الذاتية والانفصال بين الرأس والقلب و «النزعة الوجدانية» بالمعنى الخاص به للكلمة .

وما يريده شيلر على الأقصى هو تصالح العراقة «الفطرية» والحداثة «الوجدانية» ، تصالح الطبيعة والفن ، تصالح الإحساس والعقل ، تصالح شخصيته هو مع شخصية جوته . ويقول شيلر عن موضوعات الطبيعة : «إنّها هى ما نحن عليه ؛ وهى ما يجب أن نكون عليه ثانية فى يوم ما . لقد كنّا الطبيعة كما كانت ؛ وحضارتنا يجب أن ترجعنا ثانية إلى الطبيعة عن طريق العقل والحرية» . [٢٨] وهو يشرح الأمر قائلا : «هذا الطريق الذى يتبعه الشعراء المحدثون هو قبل كل شىء نفس الطريق الذى يجب أن يسير عليه الإنسان بصفة عامة . والطبيعة تجعله متّحدا مع نفسه ، والفن يقسمه ويفصله ، وهو من خلال المثالى يعود إلى الوحدة» [٢٩] . إن الطبيعة والفن والمثالى هى المراحل الثلاث التى تقابل الشعر الفطرى والوجدانى و «المركّب» ، الذى ليس له مصطلح خاص به عند شيلر .

(٢٨) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٤٨١ .

(٢٩) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٠٥ .

ونحن لا نحتاج إلى أن نفحص مدى اتفاق مفهوم الشعر «الفطرى» بالفعل مع التصور الحديث لطبيعة الشعر اليونانى ، ولا حتى شعر هوميروس . لقد سبق لفريدريك شلجل أن شرع فى هدم هذا التصور عن اليونانيين ، وهو التصور المستمد أساسا - فى ألمانيا على الأقل - من عبارة فنكلمان عن «بساطتهم النبيلة وعظمتهم الهادئة» . ولقد صحّح بوركهارت ونيتشه موقف الكلاسيكية الألمانية ، وربما أكّدا أكثر على ما هو «ديونيسى» ، وما هو «فوضوى» ، وما هو «خطر» ، وما هو مركّب عند اليونانيين . لكن الدقة التاريخية لصورة شيلر عن اليونانيين لا تهم كثيرا . إننا يجب أن ندرك المهارة والبصيرة التى يتم بهما تشكيل النمط . وشاعر شيلر «الفطرى» ليس بطبيعة الحال الشاعر البدائى ، بل هو شاعر يلاحظ الواقع بهدوء ، ويعيش كل صلة بالطبيعة ، ويكوّن صداقات مع القوى الكونيّة بتحويلها إلى آلهة جميلة . وقصيدة شيلر المبكرة «آلهة اليونان» (١٧٨٨) قد وجدت الصيغة الكلاسيكية للتقابل الذى صاغه فى البداية لسّنج بين هيكل المقابر المسيحية والشباب الجميل ؛ فتنضاف شعلة على التوابيت الحجرية القديمة . إن اليونانيين يختلفون عنا بمشاعرهم تجاه المنظر الطبيعى والطبيعة . إنهم لا يعرفون النظرة الآلية للكون ؛ إنهم يرون الطبيعة ممتلئة حيوية ، ويعيشون فيها ، ولديهم - بكلمات الشاعر الإنجليزى وردزورث - «لمحات تجعلنى أقل تعاسة» . إن اليونانيين موضوعيون ، وواعون بتجرد ، ومباشرون فى علاقاتهم الأخلاقية . ويصوّر شيلر هذا التقابل بالعلاقة القائمة على الأمر الواقع عند هوميروس ؛ للتلاقى بين ديامدس وجلاسوس فى ساحة المعركة أمام طروادة . لقد تعرف العدوّان كل منهما على الآخر ، على أنهما ضيفان سابقان ، واتفقا على أن يتجنب كل منهما الآخر ، وأن يتبادلا درعيهما كتذكار . ويصف أريوستو منظرا مماثلا للفارسين فارو وريناالدو ، وهما ينخرطان

فى قتال وحدهما ، ثم ينشران السلام ، ويركبان معا حصانا واحدا ؛ لكى يقتفيا أثر انجليكا . ولما كان أريوستو مواطنا عالميا متأخرا وبسيطا أقل فى نزعته الأخلاقية ، فإنّه لا يستطيع أن يخفى دهشته وعاطفته فى ارتباطه بهذه الحادثة ، ويتغلب عليه شعور بالمسافة بين تلك العادات وعادات عصره هو . وفجأة يكفّ عن تصور الموضوع ، ويظهر فى شخصيته وهو يخاطب «شهامة الفروسية القديمة» .[٣٠]

ولم يكن هوميروس وحده هو الذى فى عقل شيلر ، فشكسبير أيضا عنده شاعر «فطرى» بالنسبة لإحساسه بالكلمة . ويعترف شيلر بأنه فى البداية «قد استثاره برود شكسبير ، وعدم اهتمامه ؛ ممّا سمح له أن يمزح فى غمار أعلى درجات الشجن ، ويجعل الغبى يقتحم المناظر الآسرة للقلب فى «هاملت» و «الملك لير» و «ماكبث» ... إلخ . ولم أكن قد توصلت بعد إلى فهم الطبيعة من الوهلة الأولى» . إن شكسبير «فطرى» ؛ لأنه موضوعى : «وهو يشبه الربّ من وراء بناء الكون فهو يقف وراء عمله . إنه عمله وعمله هو » .[٣١]

وشيلر بحديثه عن «المحاكاة الفطرية للطبيعة» لا يعنى النزعة الطبيعية . إنه يشارك فى الاستنكار الكلاسيكى الجديد لما هو «آلمانى» وعام ، وما هو خيالى بشع . ومثاله عن الفن «الفطرى» هو كلاسيكية رائعة ، فن قائم على المبادئ الخالدة للطبيعة . وهو يعترض - بشكل ملحّ - على النزعة الطبيعية ، ويفعل هذا بحمية متزايدة .

إن الشاعر «الوجدانى» هو الشاعر الحديث ، الشاعر فى عصر الحضارة والمعارف والتخصص - وهو منقسم على نفسه ، وهو فى صراع مع المجتمع .

(٣٠) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٠١ .

(٣١) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٤٩٩ - ٥٠٠ .

وشيلر لديه شعور غير عادى بعصره واغتراب الفنان عن عصره . ولقد أدرك أن الفطرة غريبة على عصره : «الشعراء من النمط الفطرى لا مكان لهم فى العصر الاصطناعى . ويصعب أن يكونوا على وجه الاحتمال فيه بأى حال من الأحوال ؛ إلا إذا أصبحوا وحوشا فى عصرهم ، ولا تنقذهم إلا صدفة الحظ من تأثيره الذى يصيب الناس بالشلل . وهم لا يستطيعون أن يخرجوا من المجتمع إطلاقا ، وإن كانوا يبدون أنهم خارجه بين الحين والحين ، ولكنهم بالأحرى أشبه بالغرباء الذين نفغر إزاءهم أفواهنا دهشة ، باعتبارهم أبناء الطبيعة أصحاب الأخلاق المريضة ، والذين يثيرون غضبنا» . [٣٢] إن الشاعر «الوجدانى» الذى لا يستطيع أن يحاكى الواقع الأساسى حوله يجب أن يسعى إلى مثال ، يجب أن يبحث عن «اللامتناهى» ؛ بينما الشاعر «الفطرى» يمكن أن يكون قاصرا على العالم المتناهى قدّامه . الشاعر «الوجدانى» لن يكون كاملا إطلاقًا على غرار الشاعر «الفطرى» ، لأنه لا يصل إطلاقا إلى هدفه ، إلى المثالى ، إلى الكامل . الشعر «الفطرى» هو فن المتناهى ؛ والشعر «الوجدانى» هو فن اللامتناهى . [٣٣] وغالبا ما يفكر شيلر فى أنه يوجد شىء أسمى من مجرد ذلك المسعى لدى الشاعر «الوجدانى» عن القناعة والإنجاز لدى الشاعر «الفطرى» .

وأحيانا ما يصبح شيلر ناقدا صراحةً للأدب اليونانى ، فهو يعترض عليه على أنه «مجرد أدب جمالى» [٣٤] ، وهو يعلن خيبة أمله من وجهة نظر

(٣٢) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٠٢ .

(٣٣) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٠٧ .

(٣٤) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٣١٠ فى ملاحظة عن بحث لفلهلم فون همبولت «دراسات عن العصور القديمة ، وخاصة العصور اليونانية» (١٧٩٣) .

اليونانيين المنحطة وغير المثالية تجاه النساء .[٣٥] وهو فى استعراضه لمسرحية «أفيجينيا» لجوته يعقد مقارنة بينها وبين مسرحية «أفيجينيا» ليوربيديس ، وهو يفضل - بالقطع - رهافة جوته الإنسانية على قسوة الشاعر اليونانى . ومناجاة أوريست التى يفترق فيها عن المنتقمات فى عقله (الفصل الثالث ، المنظر الثانى) تبدو لشيلر أنها لا تعرض تفوق جوته على يوربيديس فحسب ، بل تظهر أيضا المدى الذى يستمده الشاعر الحديث من «تقدم الثقافة الأخلاقية والروح الأكثر اعتدالا فى عصرنا» ، و «الإنسانية الأجمل لعاداتنا الحديثة» .[٣٦]

والأكثر شيوعا هو انسياق شيلر وراء تفضيل الشعر (الوجدانى) على أسس سلْبية . ونحن لا نستطيع - بكل بساطة - أن نعود إلى الشعر الفطرى ، والحلم الرعوى هو مجرد وهم . ويجب أن نعيش فى زماننا وحسب الطريقة التى يعبر بها الشعراء عن الإنسانية المعاصرة ، فأسمى تصور للشعر هو «أن يعطى أقصى تعبير كامل عن الإنسانية» .[٣٧] وأقصى هدف لنا هو العودة إلى الطبيعة ، لكن يجب أن تكون عودة واعية وإرادية . إن الفن الحديث - فى ذروته - عليه أن يوجد الكلى والجزئى ، الفردى والمثالى ، الضرورة والحرية .

لقد طور شيلر نظرية الأحوال الأربعة للشعور بأصالة كبيرة . وهو فى كل حالة يستنبط - أيضا - معيارا للقيمة ، ويظهر الخطر الخاص بالانحراف الذى يمكن أن تعرض له «هذه الأحوال الخاصة بالشعور» . إن الشاعر «الفطرى فى خطر

(٣٥) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٤٧ - ٥٤٨ .

(٣٦) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٩ ، ص ٢١٥ - ٢١٧ .

(٣٧) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٠٤ .

دائم ، أن ينزلق إلى ما هو منحط وتافه ، وما هو طبيعى محض ، لأنه بالضرورة أكثر اعتمادا على الطبيعة وعلى بيئته وعلى المجتمع . وهو - لكى يكون شاعرا - يحتاج إلى طبيعة «غنية فى الأشكال ، وعالم شعرى ، وإنسانية فطرية» (٣٨) ، ومن ثمّ معرّض أكثر لأن يخضع لمجرد الشعور ومجرد المحاكاة الطبيعية . إن التفاهة والانحطاط يمكن أن يوجدا أحيانا فى شكسبير وموليير وجولدونى (٣٩) وهولبرج (٤٠) ، ناهيك عن هوميروس وأريستوفانيس وبلوتس .

هذه هى وجهة النظر التى منها يحكم شيلر على برجر فى استعراض آثار الكثير من التعليق الاستنكارى ، بسبب ما فيه من نقص الوضوح وإظهار الانحطاط العقلى . ولكن يصعب أن نتبين كيف يمكن أن يطبق إدانة النزعة الطبيعية الفجة فى موضوعات برجر وتفاهات قاموسه الشعرى وأشكال المحاكاة الشديدة الشائعة فى قصائده . وهناك أيضا الكثير من أوجه الحق فى نقده التعبير المباشر ، ومجرد تلقائية الشعور ، وتدفق الانفعال ، وهى الأمور التى يفتخر بها برجر . وربما يتفق شيلر مع «مفارقة الكوميدى» عند ديدرو ، ووردزورث الذى دعا إلى «الانفعال المسترجع فى لحظات الهدوء» (٤١) ، وعلى الشاعر أن يحذر

(٣٨) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٤٥ .

(٣٩) كارلو جولدونى (١٠٧ - ١٧٩٣) : كاتب مسرحى إيطالى أبدع الكوميديا الإيطالية الحديثة بأسلوب موليير ، وكتب حوالى ١٥٠ مسرحية كوميدية منها (باميلا) . (المترجم) .

(٤٠) لودفيج هولبرج (١٦٨٤ - ١٧٥٤) : أديب نرويجى مؤسس الأدب النرويجى والدنماركى ، كتب الملحمة ومسرحيات كوميدية للمسرح الدينماركى . (المترجم) .

(٤١) ذهب ل. أ. ويلوباى إلى أن وردزورث استمد فكرته من شيلر ، وأنه قرأ العرض الذى قدمه عن برجر . ولكن من الممكن أن نعترف بأن نظرية وردزورث قائمة على تجربته الشخصية . انظر : «وردزورث وألمانيا» فى «دراسات ألمانية مهداة إلى الأستاذ هـ. ج. فيدلر» ، (أكسفورد ، ١٩٣٨) ص ٤٣٢ - ٤٥٨ .

أن يتـغنّى «بألمه وسط الألم» ، إنه يجب أن يكتب «من الذاكـرة الأكثـر هدوءًا والأكثر تبـاعدا» وليس من الانفعـال الراهن على الإطلاق : «يجب أن يصبح غـريبـا عن نفـسـه ؛ يجب أن يحـرر موضـوع توهجـه من فـرديتـه» [٤٢] ، اللاشخصـية والموضوعية . ، ومـا هو عام وما هو إنسانى بصفـة عامة ، هى مثال شيلر على نحو ما هو مثال كل أديب كلاسيكى .

ويطبّق شيلـر فى هذا الاستعـراض وجهة نظره أيضـا على مشكلة الشـعر الشعبى . وهو يدرك صعوبة أن يصبح شاعرا شعبيا فى عصر انفتحت فيه هوة بين ذوق الصفـوة وذوق الجماهير . والشـاعر الشعبى الذى لا يسـتسلم لذوق الجماهيـر يجب أن يحاول المهمة الأكثـر صعوبة بكثير ؛ لإشبـاع أذواق الخبراء والناس معًا ، وهو لا يستطيع أن يحقق هذا إلا بأن يكون إنسانيا بشكل كلى ، ويرفع الفردى والمحلى إلى العـام . وهذه العملية - بمصطلحـات شيلر - هى واحدة من عـملية الاصطباغ بالصـبغة المثاليـة أيضا بالمعنى الأخلاقى ، عـملية تربوية لتهـذيب ورفع الجمـهور والشاعـر معًا إلى مـرتبة النضج . إن الشـاعر «ينزل» إلى الجماهير ، ولكنه هو نفسه يجب أن يكون ناضـجا وذا عقلية مثقفة ؛ إذا كان عليـه أن يفيد كـمُرَبٍّ : «إن النفس الهادئة والسـاكنة هى وحدها التى تستطيع أن تولّد مـا هو كامل» . وواضح أن هذه النظرة جائزة بالنسبـة للألمية القوية والفجة عند برجر التعس ، ويصعب أن تجارى مشكلة الفن الجماهيرى . وهو لا يدين فحـسب - دون أى تصالح - ما هو منـحط وفاحش ، بل يدين أيضا ما هو شخصى وطبيعى . ولم تمسّه إطلاقا الحميّة السابقة على الرومانسية لما يشبه الأغنيـة وما هو بدائى . ولا يوجد «الشعر الشعـبى» كما تصوره هردر فى الشعر «الفطرى» .

(٤٢) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٩ ، ص ٢٤٠ ، ص ٢٤٢ .

لقد واجه شيلر فيما بعد مشكلة الجمهور بالنسبة للشاعر الحديث . وهو يعترف على نحو كافٍ من الدهشة بالحاجة إلى «رجل العمل المُتْعَب» (وهذا هو مصطلحه بالضبط)[٤٣] ، و «الباحث المتبلّد» لمجرد الاستجمام والتسلية فى الفن . وهو يرى أيضا الخطر الآخر - من أن المطالب الملقاة على عاتق الفن سوف تقتضى الرفْع الأخلاقى والتحسّن بطريقة لا تدخل فى الحُسْبان طبيعة الفن ، وتتجاوز تأثيره المباشر على الإطلاق . لكن شيلر عاجز عن حل المعضلة التى كان واحدا من أوائل من رآها . ولقد وضع أملا متردّدا فى «طبقة من الناس هُمْ ، وهُمْ بلا عمل يكونون نشيطين ، «ويمكن أن يضفوا طابعًا مثاليا على الأمور بدون مبالغة» . «ومثل هذه الطبقة - وحدها - هى التى تستطيع أن تحتفظ بالكل الجميل للطبيعة الإنسانية التى اضطربت مؤقتا من جرّاء نوع العمل ، وتحطّمت تماما من جرّاء الحياة العاملة ، وهو يستطيع أن يعطى بمشاعرها قواعد للمحكم الكلّى على كل الأشياء ، التى هى إنسانية خالصة» . غير أن شيلر يخلص - بحذر - إلى أنه : «سواء توجد مثل هذه الطبقة حقا ، أو أن الطبقة توجد الآن فى ظروف خارجية مماثلة ، يرد على هذا التصور داخيا مشكلة أخرى لست معنيا بها» . [٤٤] وإدانته الكلية للعمل باعتباره محطم الحضارة الجمالية ، وإعادة تنظيمه لقوى النفس المدمّرة من جرّاء التخصص الحديث والنزعة التجارية لم يغريا شيلر تماما كى يجد جمهوره المثالى فى أرستقراطية عصره التى توجب عليه أن يلمّح إليها فى الكلمات التى اقتبسناها أخيرا . لكن الحل فى صفوة مثالية لديها الفراغ والرفاهية تكشف محدودية مثالية شيلر الطوبوية .

(٤٣) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٥٨ .

(٤٤) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٦٠ - ٥٦١ .

نحن نعرف أن جوته كان حجر شحـذ شيلر الناقد الدائم لعقله ، باعتباره صاحب النزعة اليونانية العظيمة فى عـصر «الوجدان» . وفى البداية شعر شيلر تماما بأنّ جوته يهاجمه . وحتى بعد لقاء ودود يحكى شيلر أنه لم يحب فلسفة جوته بتمامها : «إنها تستمد الكثير للغاية من عالم الحس ، بينما أنا أستمد من النفس . وبصفة عامة فإن نمط إدراكه الحسى مـفرط فى نزعته الحسية ، وهو يتناول ويتحسس الأشياء على نـحو مفرط للغاية» . (٤٥) ولكن سرعان ما حطّم شيلر الجليد ، وكتب لجوته رسالة مطولة (٢٤ أغسطس ١٧٩٤) اعـتبرها جوته نفسه «أنها قد لخصت وجودى» . (٤٦) ولقد أصبحت وثيقة هامة فى تاريخ نقد جوته بما تتضـمنه من وصف «العيـنه الفاحصـة» ، «وحدسـه المصيب» ومنهـجه فى «التقاط الطبيعة فى كلّيتها» . إن «جوته يبـدع بمقتضى الطبيعة ، وينفذ فى تقنيتها الخفـية» . ولقد سبق شـيلر بالأفكار التى سترد فى بحـثه المتأخر عن «الشـعر الفطرى والشعر الوجدانى» ؛ فذكر أن جوته لو كان قد وُلد يونانيا أو حتى إيطاليا ، وأحيط بطبيعة «منتقاة» وبفن مثالى لكان قد وجد طريقه دون انحرافات مؤلمة : «والآن لما كُنْتَ قد وُلدت ألمانيـا ، ولما كانت روحك اليونانية قـد قُذف بها فى هذا العالم الجرمانى الأوربى الشمالى ، فإنّه ليس أمامك اختيار آخر سوى إمّا أن تصبح فنانا أوربيا شماليا (شاعرا «وجدانيا» حسب مصطلح شيلر المتأخر) ، أو أن تلحق خيالك فيما يحجبـه الواقع عنها بمساعدة قوة الفكر ، وهكذا - كما هو الحادث - من الداخل إلى الخارج وبطريقة عقلانـية ، فتعطى مولدا لليونان» (٤٧) .

(٤٥) جوناس ، المجلد الثالث ، ص ١١٣ : إلى كورنر ، أول نوفمبر ١٧٩٠ .

(٤٦) جوته إلى شيلر : ٢٧ أغسطس ١٧٩٤ : فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل العاشر ، ص ١٤٣ ص ١٨٣ - ١٨٤ .

(٤٧) جوناس ، المجلد الثالث ، ص ٤٧٢ - ٤٧٣ : إلى جوته ، ٢٤ أغسطس ١٧٩٤ .

والأفكار الواردة فى هذه الرسالة الشهيرة غامضة ، بل وغير متّسقة . والإبداع وفق مثال الطبيعة هو ثناء عام جدا . بل إن هذا متناقض مع اعتراف شيلر باهتمام جوته بالنتيجة الواعية لما هو كلاسيكى ، ومشكلة ترجمة المفاهيم إلى حدس ، والأفكار إلى مشاعر . وقد واصل شيلر فى رسالة أخرى صغيرة قوله : إن جوته قد أنجز بنجاح تحويل «القوة المفكرة إلى تخيل ، وهو يضفى طابعا عموميا على حدسه ، وجعل انفعاله توجيها» ، على حين أن فهم شيلر هو مجرد شىء رمزى يحوم «بين المفهوم والحدس ، بين القاعدة والانفعال ، بين التقنية والعبقرية» . [٤٨] وهنا جرثومة حديث شيلر المتأخر عن الطبائع والتقابل بين الشاعر «الفطرى» الموحّد ، والشاعر «الوجدانى» المنقسم .

ولقد كرّس شيلر أيضا انتباها نقديا خاصا تماما لعدة أعمال من أعمال جوته . وتحتوى المراسلات مع جوته عرضا حريصا وخطوة خطوة لروايته «فلهلم ميستر» والتى قرأها فى حلقات وهى مخطوطة . ولقد شخّص رواية «فلهلم ميستر» ، باقتناع : وجهة نظر جوته عن التجرّد والتجسّد ، الاندفاع العام للفعل ودافع الأحداث والشخوص . وهو يلحّ دائما على مزيد من الوضوح فى اقتصاد الكل ، وتقليل ما هو «روائى» خالص ، و «الحيل الملحمية الخالصة» ، والإشارة إلى ما هو أخلاقى وإلى الفلسفة . وبعد أن أعاد شيلر قراءة رواية «فلهلم ميستر» كاملة تولاه انطباع غير مريح بما فيها من نثرية تناولها فى إطار نظريته عن الأجناس الأدبية . إنّ الرواية هى مجرد «ملحمة زائفة» ؛ فينقصها وقار النظم الذى يرفعها إلى عالم الشعر ، مثل «هرمان ودوروثيا» لجوته ، التى يساندها لا لشىء إلا لنغمتها ووزنها الشعرى . وفى بحثه عن «الشعر الفطرى

(٤٨) جوناس ، المجلد الثالث ، ص ٤٨١ : إلى جوته ، ٣١ أغسطس ١٧٩٤ .

والشعـر الوجدانى» يناقـش رواية جوته «آلام فرتر» بـإيجار على أنهـا تعرض الموضـوع «الوجـدانى» ، وقـد جـرى تناوله بفطرية . وهناك يـتـبين شـيلر الاستـمرارية بين فرتر وتـاسو وفاوست ، لكن يبـدو أنه لا يقلق من التناقض الظاهرى للطابـع والموضـوع الوجـدانيين تمامـا فى يدى الشـاعـر «الفطرى» . ويبدو أنه يعتمد على جوته ؛ حتى يحافظ على «الحقيقة الحسية للأشياء» .[٤٩] وقد انبهر شـيلر انبهاراً شديداً بجوته الأولمبى ، جوته ذى الطـابع الهوميروسى فى «هرمان ودوروثيـا» ، بل وحتى فى «الابنة غير الشـرعية» .[٥٠] ولم يتبين شيلر أن عظمـة جوته الدائمة ليست فى كـلاسيكيته ومـحاولاته لإبداع صورة مثـالية للبورجوازية الألمانـية المعاصرة فى أناشـيده الرعوية السـداسية التفـاعيل وروايتـه الطويلة ، ولكن فى شعـره الشـخصى «المتـعلق بالمناسبـات» ، وفى «فاوست» (التى لـم يعرفها شيلر إلا على نحو متفرّق) . وجوته - أكثر من أى شاعـر آخر - أعـار نفسه لـتحليل شيلـر عن الأجناس الأدبية «الوجـدانية» : الهـجاء مـثل «الفراء النقى» ، والأنشـودة الرعوية مـثل «هرمان ودوروثـيا» ، والمرثية مثل «تاسو» أو «أفـيجينيا» . والحل الذى توصل إليه شيلر بالتـمييز بين الموضوع «الوجدانى» والتناول «الفطرى» يبدو أنه اسـتسلام أخرق لثنائية الشكل والمحتوى .

وشيلر فى تحليله للشعر «الوجدانى» يقترح مقولات التقييم النقدى . فكما أن الشاعر الفطرى يـخاطر بالنزعة الطبيعـية المسطحة فإنّ الشـاعر «الوجدانى» معـرض أن يحلّق بعيـدا فى عالم الخـيال المشتـط . إنه يمكن أن يصبح منمـقا ومبالغا و «متحمسًا» بالمعنى الإنجليـزى فى القرن الثامن عشر . وسعيه إلى ما هو

(٤٩) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٢٨ .

(٥٠) جوناس ، المجلد السابع ، ص ٦٥ ؛ إلى همبولت ، ١٨ أغسطس ١٨٠٣ .

لا متناه ومجاوز للإنسانى قد يصبح لغوا شديدا . ويفرّق شيلر بين الإفراط فى الانفعال والإفراط فى العرض ، وهو يدرك حقيقة العاطفة التى شعرت بها سانت برو تجاه جوليانى فى رواية «هلويز الجديدة» لروسّو أو العاطفة التى شعر بها فرتر إزاء لوت ؛ وهو يدرك حقيقة التودّد المرسوم فى قصص الفروسية أو حقيقة «الرقة» فى الروايات العاطفية الفرنسية والإنجليزية : لكن يندد بها بسبب تجاوز حدود الحقيقة الشعرية ، وإن كان يمكن أن تصف المشاعر المعاشة فى الحياة الواقعية (٤٩) .

وعدم الثقة بما هو مُرْهِق ، وما هو خيالى خالص ، وما هو مرغوب فيه يرد فى نقد شيلر لمعاصريه الأصغر الرومانسيين بالمعنى الصحيح . وعلاقاته بالأخوين شلجل - بصفة خاصة - خيّمت عليها الشكاوى الشخصية ومسائل السياسة الأدبية . ولكن من الناحية النقدية لم يعنف شيلر مع مشاعره عندما ندّد بالعمل الأدبى «الوسنده» على أنها «أوْج الهلامية والتصنّع الحديثين» (٥٠) أو عندما وجد «جنوفقا» للأديب «تيك» «خالية من الشكل» . (٥١) ولقد كان مسرورا نوعا ما ومتحيّزا بالأكثر لجان بول ، ووجد منه استياء ، وكان مغرما بتلميذه نوفالس دون أن يتحدث عن كتاباته .

وعلاقة شيلر بالشاعر فريدريك هيلدرلين الذى تبين فيه اليوم أنه أعظم معاصريه الشبان هى علاقة أكثر تعقيدا وأكثر تعاسة ؛ فإن شيلر قرن هيلدرلين بجان بول ، وقال : إنه «مبالغ» و «أحادى الجانب» و «ذاتى» ، وهو لم ينسب

(٤٩) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٥٤ .

(٥٠) جوناس ، المجلد السادس ، ص ٥٩ ؛ إلى جوته ، ١٩ يوليو ١٧٩٩ .

(٥١) جوناس ، المجلد السادس ، ص ٢٧٠ ؛ إلى كورنر ، ٢٧ أبريل ١٨٠١ .

هذه الأشكال من الفشل كثيرا للطبيعة الأصلية لهذين المؤلفين ، بل أرجع الأمر إلى «نقص التغذية الجمالية والتدفق من الخارج ومعارضة العالم التجريبى الذى عاش فيه» . [٥٢] وهو لم ير فيه إلا رجلا وجدانيا آخر مثل كل الرومانسيين ، وقد فَقَدَ التوازن ، وتجوّل بعيدا فى عالم الشطح الخيالى المحض .

ولقد حاول شيلر أن يطرح معيارا عينيا فى مناقشة تفصيلية لأحوال المشاعر الوجدانيـة الثلاثة : الهجاء ، الرثاء ، الأنشـودة الرعوية . إن الحالة الهجـائية تتحدد عـلى أنها الحالة التى تتخـذ موضوعًا لهـا التناقض بين الواقع والمثال . وهناك تفـرقـة تندرج بين الهـجاء «العـقـابى» الذى يجب أن يكون جليـلا ، والهجـاء «الضاحك» الذى يجب أن يكون جـميلا . وهـو يدرج جوفنال [٥٣] وسويفت وروســو كأمثلة للنوع الأول ؛ كـما يدرج سرفـانتس وفيلدنج (الذى يدرج أيضا بين الكتاب «الفطريين») وسترن كـأمثلة للنوع الثانى . ويصر شيلر على أن الهـجاء له مخـاطره : إنه يكفّ عن أن يكون شـعرا إذا أصبـح هجاء انتقاميا ، مجرد تخليق أو قذف مما يفقده حريته الجمالية . كما أنه لا يجب أن يكون «مزاحا» ؛ فهنا تُفْـقَد الرغبة فى اللامتناهى . وهو يستغل فولتـير كمثال على مجرد «الفطنة» مع نقص فى الوجدان ، وإن كان هناك اسـتثناء ما بالنسبة لقصة «السـاذج» [٥٤] وكانديد ، وهمـا العملان اللذان لم يقرن فـيهما فـولتير استبصاره بما هو مثالى .

(٥٢) جوناس ، المجلد الخامس : إلى جوته : ١٧ أغسطس ١٧٩٧ .

(٥٣) جوفنال (حوالى ٥٥ م – ١٢٧ م) : كاتب هجائى رومانى له ١٦ قصيدة هجائية ، هاجم فيها رذائل روما فى ظل الإمبراطورية . (المترجم) .

(٥٤) قصة فلسفية كتبها فولتير عام ١٧٦٧ ، وقد هاجم فيها استخدام القوة على نحو سيئ ، وعبث عديد من المعتقدات التقليدية . (المترجم) .

ويصف شيلر المرثية على أن الشاعر يضع فيها الفن ضد الطبيعية ، والمثالى ضد الواقعى ، مع هيمنة الاهتمام بالمثالى ذاته . ويحاول شيلر هنا أن يقيم معيارا للقيمة : إنّ مجرد الأسف على الفقدان الشخصى لا يصنع مرثية حقيقية ، فحتّى عمل أوفيد فى «تريستيان» تلوح بالنسبة لشيلر مجرد مرثية شخصية ، وإن كان هناك عويل على فقدان روما . [٥٥] وهو يستخدم روسو كمثال على كاتب المراثى الحديث ، لكنه لا يُشْبِع شيلر ؛ لأنه لا يحقق تناغم الحساسية والحرية وما هو ضرورى . إنه نادرا ما يرتفع إلى الحرية الجمالية ؛ وهو يُهيّمن عليه كثيرا إمّا عاطفته أو فكره التجريدى . إنه يبحث عن راحة جسمانية ، ويهرب من العالم ، وليس مثال الحضارة الكاملة التى يجب - فى نظر شيلر - أن تكون ضمنية فى كل مرثية . وهناك حكم قاس مماثل يقوله عن شعراء المراثى الألمان : هولر [٥٦] وإفالدفون وكليست وكلوبتشوك . وهو يندد بكلوبتشوك الذى يبدو أنه الشاعر «الوجدانى» المثالى عند شيلر ، والذى يحن إلى «اللامتناهى» و «اللامحدود» بسبب نقص الشكل عنده وتجريداته العجفاء و «الإفراط فى مجرد النزعة الموسيقية» . (إن ما يقصده شيلر بالإفراط فى النزعة الموسيقية هو عكس الشعر العينى المصور ، الشعر بدون موضوع ، مجرد استثارة حالة من الحالات [٥٧]) .

والأنشودة الرعوية فى خطة شيلر هى ذروة الأحوال الوجدانية ، لكنه لا يمتدح الشعر الرعوى . وليس الحلم بعصر ذهبى إلا «خيالا جميلا» ،

(٥٥) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥١٨ - ٥١٨ من الملاحظات فى الهامش .

(٥٦) البرشت فون هولر (١٧٠٨ - ١٧٧٧) : شاعر وعالم نبات وعالم تشريح سويسرى ، انعكست اهتماماته العلمية فى أشعاره (المترجم) .

(٥٧) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٢٤ من الملاحظات فى الهامش .

وعالم الرعاة عالم محدود فلا يصلح لأن يكون رمزا دقيقا للمثالى . والأغانى الرعوية لجسنر [٥٨] هى موضع النقد من جانب شيلر ؛ لأنها «ليست طبيعة كلية ، وليست مثالا كليا» ، إنها مرحلة هجين يراها شيلر أيضا - فى ملاحظة نادرة عن الشكل الخارجى - منعكسة فى النثر الشعرى الهجين عند جسنر . ووصف الفردوس عند ملتون يلقى استحسانا فى عينى شيلر ، على أنه «الأغنية الرعوية الأجمل المعبرة عن النوع الوجدانى الذى يعرفه» . [٥٩] والأغنية الرعوية المثالية عند شيلر ليست «أركاديا» [٦٠] ، بل «اليزيوم» [٦١] ، يوتوبيا يتلاشى فيها التعارض بين الواقع والمثال تلاشيا تاما ، ويكون هناك هدوء ، ولكنه هدوء الكمال ، لا العجز عن الحركة . ولم يكن هذا مجرد نظرية : إنه يبدو وقد اتخذ له شكلا عينيا ، ما فى عقل شيلر عندما خطط لقصيدة عن زواج هرقل وهيب . والشخصيات الرئيسية فيها آلهة ، وإن كان هرقل الإنسان سيقدّم العنصر الإنسانى . وقد أمل شيلر أن ينتصر «على الشعر الفطرى عن طريق الشعر الوجدانى» . [٦٢] ومثل هذه الأغنية الرعوية ستكون المقابل للكوميديا الراقية ، وهى جنس لم يظهر إلاّ كصورة للهجاء فى خطة شيلر الأصلية .

(٥٨) سالومون جسنر (١٧٣٠ - ١٧٨٨) : شاعر سويسرى وهو رسام أيضا كتب قصيدة نثرية إيقاعية هى «أبلين» (١٧٥٦) وهى تجمع بين موضوعات رعوية وفن الزخرفة المبرقشة ، وتضفى طابعا مثاليا على الطبيعة . (المترجم) .

(٥٩) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٤٠ .

(٦٠) رواية نثرية من تأليف الروائى البريطانى سدنى ، ويوجد فى آخر كل فصل نشيد للرعاة ، وقد بدأها عام ١٥٨٠ لتسلية أخته ، ولكن لم تنشر إلا عام ١٥٩٠ بعد وفاته ، ولم يكن راضيا عنها وفى لحظة احتضاره طلب إبادتها . وهى ذات أهمية فى تاريخ الأدب الإنجليزى . (المترجم) .

(٦١) مكان أو جزيرة فى المحيط الغربى ؛ وحسب الأساطير اليونانية فيها تستمتع النفوس الفاضلة بسعادة كاملة . (المترجم) .

(٦٢) جوناس ، المجلد الرابع ، ص ٣٣٨ : إلى همبولت ، ٢٩ نوفمبر ١٧٩٥ .

ولكن يصعب أن نتبيّن مثل هذه الخطة الورقية لموضوع أسطورى ؛ حتى لو تم تنفيذها فى خير أسلوب لشيلر يمكن أن تبرهن على أى شىء عن نظرية الأجناس الأدبية أو أى شىء رئيسى عن العلاقة بين الشعر الفطرى والشعر الوجدانى . ولهذا لا نندهش أنه لم يتمخّض عنها شىء .

وربط الأغنية الرعوية بالكوميديا الراقية يظهر كيف أصبح شيلر منخرطا فى التناقض بين الأجناس الأدبية التقليدية وأحوال الشعور الأربعة ، والتى يُقصد بها أن تعمل باستقلال تام عن الأجناس الأدبية ، والتى جرى الإعلان عنها ألا تسمح بأى جنس أدبى آخر ، وتستغرق كل الإمكانيّات . [٦٣] غير أن شيلر - طوال رسالة حياته - قد فكّر وكتب الكثير عن الأجناس الأدبية التقليدية ووظيفتها وطبيعتها دون أن يعبأ كثيرا بأحوال وجدانه الجديدة ؛ حتى فيما بعد . وفى بحثه «الشعر الفطرى والشعر الوجدانى» نجد مناقشة تدعو للدهشة عن التراجيديا والكوميديا ، ولكن فى سياق الهجاء فحسب . وقد جرت الإشادة بالكوميديا الراقية هناك على أنها الجنس الأدبى الذى يسمح بأكبر حرية لعقل الشاعر ، ولقد تأمل شيلر فى الأمر ، وقال إن الكوميديا الكاملة تجعل كل التراجيديا إما أنها من نافلة القول أو أنها مستحيلة : «إن هدفها هو أن يتوحّد الإنسان بأقصى أمل يسعى إليه ، وهو أن يتحرر من العاطفة والانفعال ، وأن يتطلع من حول نفسه دائما ، وفى نفسه بوضوح وهدوء ، فى كل موضع ، ليجد مزيدا من الفرص أكبر من القدر الأعمى ، وبالأحرى ليضحك على التفاخر أكثر من أن يغضب ، أو أن يبكى على الحقد» . [٦٤] والشاعر فى الكوميديا الراقية

(٦٣) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٢٥ - ٥٣٦ من الملاحظات فى الهامش .

(٦٤) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥١٥ .

يصل إلى التجرد أو إلى الموضوعية الكاملة التى يصفها شيلر فى موضع آخر على أنها التأثير المثالى للتراجيديا . وهذا التمجيد للكوميديا معزول فى تفكير شيلر ، وإن كان بالتأكيد ليس بالتافه ؛ إذا ما فكرنا فى النظرية الرومانسية اللاحقة والوضع النهائى الذى يعزوه هيجل للكوميديا فى كتابه «علم الجمال» .

إن الانشغال الأساسى لشيلر كمُنَظِّر للجنس الأدبى كان مفهوما أنه انشغال بالتراجيديا . وكتاباته النقدية الأولى كانت مكرسة للمسرح ومسرحيته «اللصوص» . وهو فى دراسته «عن المسرح الألمانى المعاصر» (١٧٨٢) يعتنق مفهوم لسنج عن الدراما باعتبارها نوعا من اللاهوت الطبيعى [٦٥] ، باعتبارها عالما أصغر ، علينا أن نرى فيه تناغم العالم الأكبر . [٦٦] والخُطْبة المعروفة على نحو أفضل باسم «خشبة المسرح ، منظوراً إليها كمؤسسة أخلاقية» (١٧٨٤) ، هى احتفال مقيت بالتأثير الحضارى للمسرح ، وهو مطلب شامل لقوته باعتباره «مدرسة الحكمة العملية» ، باعتباره «مرشدا من خلال الحياة الدينية» . [٦٧] إن خشبة المسرح تجعل الناس تتحمّل معاناتهم ، وأن ينظروا من خلال حماقاتهم ، ويعلمهم التسامح (انظر : ناثان الحكيم) ، إنه يجعل شعبا غير متماسك يتلاحم فى أنه ، وهو يقرّب الناس معا فى تعاطف ، يجعلهم أناسا حقيقيين . وهذا العمل هو ابتداع أبلغ من كل الكليشيهات المستخدمة دفاعًا عن المسرح .

(٦٥) هو كيان المعرفة عن الله الذى يمكن الحصول عليه بالعقل الإنسانى وحده بدون عون من الوحى . (المترجم) .

(٦٦) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ١٥٢ .

(٦٧) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ١٧٣ .

ويقترب شيلر أكثر فيتناول نظرية التراجيديا بعد أن قرأ كانْت وبحثه «عن علة اللذة فى الموضوعات التراجيدية» (١٧٩٢) ، وهو يستخدم التقابل الكانتى بين «غرضية الطبيعة» و «الغرضية الأخلاقية» للوصول إلى لذتنا فى التراجيديا . وإن انتصار القانون الخلقى على القانون الطبيعى (أى على غريزة الحفاظ على الذات فى حالة تضحية الشهيد أو الوطنى) ، أو القانون الخلقى الأعلى على القانون الخلقى الأدنى (كما فى «كوريولانوس» عند شكسبير ، الذى تنتصر وطنيته وحبه البنوى على الرغبة فى الانتقام) ترقّى لذتنا فى التراجيديا . والفرح لمجرّد الغرضية ؛ حتى لو كان سوءاً غرضيا يرقى للأهمية واللذة اللتين نتخذهما فى مكائد الأشرار ، مثل إياجو ولوفليس (فى كلاريسّا لريتشاردسون) وبطبيعة الحال بشرط أن ينهزما تماما . ويفكر شيلر بأن الإنسان يستطيع أن يستخلص نوعا من القائمة على نحو قبلى لكل الحالات الممكنة للصراع بين القوانين الأعلى والأدنى .(٦٨)

وهذا البحث السيكولوجى المعنون «عن الفن التراجيدى» (١٧٩٢) يرجع إلى الاهتمام باللذة التراجيدية التى تقبّلها لسّنج والشائعة فى ذلك الوقت . واللذة التراجيدية تنشأ من الشفقة ، من الحنوّ على الضحية . وهذه الشفقة لا يجب أن تكون ضعيفة جداً ، كما لا يجب أن تكون قوية جدا . فلو كانت ضعيفة جداً فإننا نظل باردين ؛ وإذا كانت قوية جدا فإنّ الشفقة ستكون مؤلمة ، ومن ثمّ تكفّ عن أن تكون فنا . إنها قوية جدا عندما يكون الناس بلا حول ولا قوة ، أو يكون الأبرياء ضحايا للأشرار : من أمثال إياجو والسيدة ماكبث ، وهى تكون ضعيفة عندما نرى الملك لير يتنازل عن عرشه بحماقة ، ويقسّم حبه

(٦٨) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٢٢٠ .

بين بناته . وذروة الشفقة تستثار عندما يستثير المنتصر والضحية تعاطفنا : مسرحية «السيد» لكورنى ، وتعاطفنا موزع بين رودريجو وشيمينى ، وهذه المسرحية «هى العمل التراجيدى الأروع» ، وإن كان شيلر سرعان ما يضيف تكييفها «فى إطار حكايتها» . [٦٩] وفى نقطة الذروة فى التراجيديا يختفى كل استياء من القدر ، و«يفقد نفسه فى حدْس أو حتى على نحو أفضل فى معرفة جلية بتناسق غرضى لكل الأشياء ، نظام جليل من الإرادة الكريمة» . [٧٠] ومن ثمّ فإنّ التراجيديا هى تبرير لله ، تصالح مع نظام الكون .

وهكذا يعيد شيلر صياغة تعريف أرسطو : «التراجيديا هى - إذن - محاكاة سخرية بسلسلة متناسقة من الأحداث (حدث كامل) ، تظهر لنا الناس فى حالة معاناة ، وتستهدف إثارة الشفقة» . [٧١] وشيلر - وهو يطوّر التعريف - يطرح التفرقة القديمة بين الحقيقة التاريخية والحقيقة الشعرية ؛ وهو يقول : إن الحقيقة الشعرية يجب أن تكون لها دائما الأفضلية فى التراجيديا : وحينئذ يكرر الرأى الأرسطى عن ضرورة الأبطال الخليط [٧٢] ؛ فلا يجب أن يكونوا شياطين أشرارا ، «ولا» يجب أن يكونوا عقولا خالصة ، لا أشرارا ، ولا شهداء ، لا حول لهم ولا قوة . وهو يخلُص إلى دعوى قوية ، مفادها أن كل جنس أدبى يتبع غايته الخاصة : «وخير تراجيديا هى التراجيديا التى فيها الشفقة المستثارة ، يكون لها

(٦٩) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٢٢٧ .

(٧٠) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٢٢٨ .

(٧١) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٢٤٥ .

(٧٢) مزيج من الخير والشر ، بحيث يكون الأبطال فى منزلة بين المنزلتين (المترجم) .

تأثير أقل عن الشكل التراجيدى المستخدم بأفضل طريقة» . [٧٣] وهكذا اعتنق شيلر نظرية التراجيديا المثيرة للشجن التى تُبرِّئ البطل التراجيدى من كل خطيئة ، وتعلّمنا كيف نتقبّل النظام الحكيم الملغز للكون : وهو من ناحية المبدأ لم يتجاوز لسّنج .

وعلى أى حال - وفى خلال عام - طرأ على تصور شيلر للتراجيديا تغير عميق . ففى بحثه «عن المثير للشفقة» (١٧٩٣) يقدمه بعبارة : «إن عرْض المعاناة - كمعاناة خالصة - ليس هدف الفن . . . فالهدف الأقصى للفن هو عرض ما يجاوز الحسّى . والفن التراجيدى - بصفة خاصة - يحقق هذا ، بأن يجعل ما هو حسى مستقلا أخلاقيا للناس عن قوانين الطبيعة فى ساعة الانفعال» . [٧٤] على التراجيديا أن تعرض «الطبيعة التى تعانى» ، ولكن عليها أن تعرض أيضا «مقاومة أخلاقية ضد المعاناة» (والحرية الأخلاقية - بالمصطلح الكانتى - هى ما يجاوز الحسى) . إن مجرّد الشفقة ، مجرد الحنوّ محكوم عليه بأنه غير فنى . إن المثير للشفقة لا يكون جماليا إلا بقدر ما يكون جليلا ، بقدر ما يكون فعلا من أفعال الحرية الأخلاقية . وهكذا تكف التراجيديا عن أن تكون تبريرية لنظام العالم ، وتصبح - بالأحرى - عرض الإرادة الإنسانية ، وهى تتحدى الكون . والمقال التالى «عن الجليل» (١٨٠١) يذهب إلى أننا يجب أن نسلم أنفسنا لعدم مفهومية الكون . [٧٥] فنحن بمشاهدتنا حرية الإنسان فى التراجيديا سنكون نحن أنفسنا مهيئين على نحو أفضل لمواجهة المعاناة فى الواقع . والتراجيديا هى «تطعيم ضد القدر الذى لا يمكن تجنبه» . وهكذا يعود شيلر إلى تفسير من أقدم

(٧٣) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٢٥٠ .

(٧٤) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٣٩٨ .

(٧٥) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٦٣٠ .

تفسيراته للتطهير . إن التراجيديا هى تربية من أجل النزعة الرواقية [٧٦] ، وليست من أجل الأخوّة والشفقة الكلية ، كما هى عند لسنج . وهذا تيار شامل من التنظير فى القرن الثامن عشر .

وتتحرك النظرية الدرامية عند شيلر أكثر وأكثر فى اتجاه فن مثالى أسلوبى كامل . فهو - وهو يعلق على شخوص التراجيديات اليونانية - يجدهم «أقنعة مثالية لا أفرادا» . فشخصية يوليسيس فى مسرحيتى «أجاكس» «فيلوكتيتس» «ليست إلا مثالا على المهارة ضيقة الأفق المجردة من المبادئ الماكرة» . وكريون فى مسرحية «أوديب ملكا» و «أنتيجون» هو - بكل بساطة - «الوقار الملكى البارد» . لكن شيلر يمدح - الآن - ما سبق أن ندّد به : «إن الإنسان يساير مثل هذه الشخصيات على نحو أفضل ، عندما يجرى تقديمها على نحو أسرع ، وتكون ملامحهم أكثر دواما وأكثر صرامة . إن الحقيقة لا يمكن أن تكابد ، نظرا لأن هؤلاء الأشخاص معارضون للكيانات المنطقية والأفراد فى الوقت نفسه» . [٧٧] وبالمثل فإن تناول الحشد فى «يوليوس قيصر» ينال الثناء ؛ لأن شكسبير يتطلع إلى «التجريد الشعرى» أكثر مما يتطلع إلى ما هو فردى ، ومن ثم يدنو جدا من اليونانيين . [٧٨] وتحظى مسرحية «ريتشارد الثالث» بمديح رائع بصفة خاصة بسبب المهارة التى «يعوض بها شكسبير ما لا يمكن عرضه» ويستخدم «رموزا ؛ حيث لا يمكن تصوير الطبيعة» . [٧٩] وشيلر يريد استبعاد

(٧٦) على أساس أن الرواقية عند اليونان قائمة على التحرر من الانفعال مع الخضوع لحكم القدر (المترجم) .

(٧٧) جوناس ، المجلد الخامس ، ص ١٦٨ : إلى جوته ، ٤ أبريل ١٧٩٧ .

(٧٨) جوناس ، المجلد الخامس ، ص ١٧٤ : إلى جوته ، ٧ أبريل ١٧٩٧ .

(٧٩) جوناس ، المجلد الخامس ، ص ٢٩٢ : إلى جوته ، ٢٨ نوفمبر ١٧٩٧ .

المحاكاة الـفجة للطبيـعة من الدراما بالكلية بإدراج «أفـانين رمزية . . . هى فى كل شىء لا تمت إلى العالم الفنى الحقيقى للشاعر ، (ومن ثم لا يمكن عرضها ، بل التلميح بها) فـتحلّ محل الشىء» . بل إنه يتوقع تطهير الشـعر بالرمزية : «إن عالم الدرامـا يضيق على نحو أشد وعلى نحـو هام ، وفيها يكون الـشعر أكثر تأثيرا» . [٨٠] لكن هذه الرغبة في الشعر الأنقى والأكثـر تركيزا سرعان ما تنقضـها الآمال المتأرجـحة التى يعبّر عـنها بعد هذا مبـاشرة من أجل مستـقبل الأوبرا .

وآخر بيـان نقدى لشيلر ممّا لـه ثقل هو تصديره لمسرحـية «عروس مـسّينا» (١٨٠٣) ، وفيها يبرر استخدامـه للجوقة ، ويعلن حربا صريحة على «النزعة الطبيـعية» (مـصطلح شيلر نفـسه) . إن الفن يجب أن يكون حـقيقـيا ، لكن الحقيقة هى شىء يخلّف الواقع وراءه ، وتصبح مـثالية خالصة . ويؤمن شيلر – الآن – بأن «الطبيعة ليست إلا فكرة الروح» . والشعر – وبصفة خاصة الشعر الدرامى – يتطلب وهما ، ولكن ليس خداعا حقيقيا : «كل شىء (فى الشعر) ليس إلا رمزا لما هو حقيقى» [٨١] وهكذا يمكن الدفاع عن الجـوقة باعتـبارها وسيلة لتطهـير القصـيدة التراجـيدية ، وهو يرفع نغـمتهـا ، ويقضى على عنف الانفـعالات والعواطف . غـير أنّ شيـلر يدرك الاصطناع والصعوبة فـى الجوقة الحـديثة . هناك فـرق بين الحـياة العـامـة عند القـدمـاء التى جعـلت الجوقـة أمْـراً ممكنا وخصـوصيـة المحدثين : «إن قصـر الملوك قد أصـبح الآن موصـدا ، والبلاط تراجع عن بوابات المدن إلى داخل المنازل ، والكتابة حلت محل الكلمة الحية ،

(٨٠) جوناس ، المجلد الخامس ؛ ص ٣١٢ ؛ إلى جوته ، ٢٩ ديسمبر ١٧٩٧ .

(٨١) الأعمال الكاملة ، المجلد ٢٠ ، ص ٢٥٣ – ٢٥٤ .

والناس أنفسهم ، والجماهير الحيّة الحسية (إن لم تكن تتصرف بعنف وحشى) قد أصبحت الدولة ، ومن ثمّ أصبحت مفهوما تجريديا ، والآلهة قد عادت إلى صدور الناس» . [٨٢] والكلمات المدهشة الموضوعة بين القوسين ، والتى تدين ضمنا الثورة وانتشار العنف ، تظهر كيف كان شيلر قلقا من جراء النقص الحديث للحياة الشعبية المتماسكة ، وكيف أنه فكّر - على الأقل فى هذه المسرحية - فى الجوقة كأفنون للهرب إلى عالم مستحيل . وفيها يستطيع أن يخلط الديانتين ، اليونانية والمسيحية ، بدون شعور بالتنافر . وكل الأديان يجرى تناولها على أنها «كل جمعى للتخيل» [٨٣] ، نوع من الأسطورة الشاملة الكلية .

وفى سنوات صداقة شيلر مع جوته كان شيلر مواجها بمشكلة نظرية الملحمة : ولقد استعرض رواية «فلهلم ميستر» ، وناقش «هرمان ودوروثيا» وعدة خطط ملحمية أخرى لجوته . وهو نفسه فكر فى كتابة ملحمة عن فريدريك الأكبر أو جوستافوس أدولفوس . [٨٤] ومن المراسلات حول رواية «فلهلم ميستر» ظهر مقال جوته الذى يحدد فيه الفروق بين الشعر الملحمى والشعر الدرامى . لقد قبل شيلر الفروق التى طرحها جوته ، وطورها أكثر بما يتفق مع اتجاهه التأملى ومصطلحه الكانتى . وقد ذهب إلى أن الدراما خاضعة لمقولة السببية

(٨٢) الأعمال الكاملة ، المجلد ٢٠ ، ص ٢٥٥ .

(٨٣) الأعمال الكاملة ، المجلد ٢٠ ، ص ٢٥٨ .

(٨٤) هو جوستافوس الثانى أدولفوس (١٥٩٤ - ١٦٣٢) : ملك السويد من ١٦١١ إلى ١٦٣٢ ، أظهر عبقرية عسكرية فى حرب الثلاثين عاما الدينية ، وكان يؤازر البروتستنتية . وكان قد ورث حروبا مع الدينمارك وروسيا وبولندا . وفى سنوات ١٦٢٠ أدخل إصلاحات تربوية . (المترجم) .

والملحمة خاضعة لمقولة الجوهر : والحدث غاية فى الدراما ، وهو ليس إلا وسيلة فى الملحمة . ومن ثم يخلُص شيلر إلى أنه ما من حدث عنيف ملائم فى الملحمة ؛ لأن هذا سيثير كثيرا من الشفقة ، وبهذا يحدث تمثل للملحمة فى التراجيديا . [٨٥] وتجرى عملية نقد كل من «هرمان ودوروثيا» و «فلهلم ميستر» ؛ لاحتوائهما على لمسات تراجيدية . وفى «فلهلم ميستر» يوجد الكثير جدا مما لا يمكن استيعابه ، ومما هو عجيب وإعجازى ، وهذا لا يتفق مع الوضوح الذى يتطلبه شيلر من الرواية . [٨٦] وشيلر باهتمامه بالجدل وتصالح الأضداد طوّر نظرية صعبة بمقتضاها يكون مركّب الملحمة والتراجيديا هو ذروة الشعر . وهو يتقبّل رأى جوته الذاهب إلى أن الأحداث فى الملحمة تُروى على أنها أحداث ماضية ؛ بينما يجرى تصويرها فى الدراما على أنها أحداث حاضرة . وعلى أى حال يرى ضمنا «تعارضا بين العبقرية والأجناس الأدبية» ، أى تعارضا بين مطالب الشعر - بصفة عامة - ومطالب الملحمة أو الدراما . والشعر جميعه عليه أن يجعل موضوعاته عينية وحاضرة على نحو حسى ؛ ومن ثم يوجد فى الملحمة تناقض حاد دائم فى السعى إلى الإبقاء على الأحداث فى الماضى ، مع جعلها عينية بشكل حى . وفى الدراما يوجد تناقض مماثل : الشعر كله يجعل موضوعاته نائية من خلال إضفاء الطابع المثالى ؛ وإلا لم تتأكد الحرية الشعرية أو التغلب على المادة . وهكذا فإن الدراما ، بينما تصور الأحداث فى الحاضر ، يجب أن تجعلها بعيدة عن مجرد الواقع ، يجب أن تظل «تشابها» . وهذه التعارضات بين العبقرية والأنواع الأدبية لا يجب بطبيعة الحال فى رأى شيلر أن تفضى إلى

(٨٥) جوناس ، المجلد الخامس ، ص ١٨١ : إلى جوته ، ٢٥ أبريل ١٧٩٧ .

(٨٦) جوناس ، المجلد الخامس ، ص ٥٧٧ - ٥٧٨ : إلى جوته ، ٢٠ أكتوبر ١٧٩٧ .

خلط الأجناس الأدبية . فالهدف الحقيقى للفن هو دائما ربط الشخصية بالجمال ، والنقاء بالامتلاء ، والوحدة بالكلية . (٨٧) وبينما يتمسّك شيلر بشدة بدعوة الكلاسيكية الجديدة للنقاء فى الأجناس الأدبية ، وفى الفنون المختلفة لا يزال يواجه وحدة نهائية ما للفنون . وهو يتأمل الأمر فيقول :

«إن الفنون تزداد تشابها فى تأثيرها على العقل دون تغير فى حدودها الموضوعية . فالموسيقى فى ذروة كمالها يجب أن تظل شكلا ، وأن تؤثر فينا بقوة القديم ؛ والفن التشكيلى فى ذروة كماله يجب أن يصبح موسيقيا ، ويحركنا بحضوره الحسى المباشر ؛ والشعر فى أشد تطوره ، كما لا يجب أن يستحوذ علينا فى قبضته بقوة على غرار الموسيقى ، لكنه يجب - فى الوقت نفسه - أن يحيط بنا أشبه بالنحت مع الجلاء الشديد . والأسلوب الكامل لكل فن يتجلى عندما يعرف كيف يمحو حدوده النوعية ، ويتخذ طابعا أكثر عمومية بالاستخدام الحكيم لخصوصيّته ، وعلى أى حال بدون أن يتخلّى عن مزاياه النوعية» . (٨٨) وواضح أننا نجد هنا بذرة نظرية «العمل الفنى الشامل» الفاجنرية ، وإن كان شيلر بإصراره على الحفاظ على حدود الفنون والأجناس الأدبية قد تحفّظ على أشكال الخلط الرومانسية .

وكان لديه حد أدنى يقوله عن الشعر الغنائى الذى يسميه ، وهو فى حالة من الفتور الذاتى «أصغر الأشكال شأنا ، وأشدها عقوقا» . (٨٩) واستعراضه

(٨٧) جوناس ، المجلد الخامس ، ص ٣١٠ - ٣١١ .

(٨٨) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٨ ص ٨٣ .

(٨٩) جوناس ، المجلد الثانى ، ص ٢٣٧ : إلى كورنر ، ٢٥ فبراير ١٧٨٩ .

لقصائد برجر قد تحول بالأحرى إلى المشكلة العامة الخاصة بإضفاء الطابع المثالى على الشعر والفن الشعبى إلى المشكلات العينية للشعر الغنائى . واستعراض قصائد ماثيوسن (١٧٩٤) هو مناقشة بالأحرى لمنظور الشعر والفن بصفة عامة أكثر من تناوله للقصائد الخاصة ، وإن كان فى النصف الثانى لعرضه نجد محاولة لمواءمة قصائد ماثيوسن مع النظرية . وبعد تأمل عام فى الفن على أنه «بالتأثير الحر على تخيلنا الإبداعى ، يجب أن يثبت مشاعر خاصة فينا» ، يصل شيلر إلى النتيجة التى تذهب إلى أن هذا لا يمكن أن يتحقق إلا إذا حافظ الفنان «على الارتباط الموضوعى بين الظواهر» ، وإذا كان يعزل - فى الوقت نفسه - كل الجزئيات الفردية ، ويصبح «إنسانا بصفة عامة» . والشعر يتطلب صدق موضوعه وعمومية فاعله ، الشاعر . وكل شىء فى القصيدة يجب أن يكون «طبيعة حقيقية» . ولكن ما من شىء يجب «أن يكون مجرد طبيعة حقيقية (تاريخية)» . ولا يستطيع الأسلوب العظيم أن يتحقق إلا بطرح كل شىء عرضى ، لكى يحقق التعبير الخالص عن الضرورة .[٩٠] ومن هذا الموقف الكلاسيكى الجديد الشديد التجريد والموضوعية يستنتج شيلر أنه لا يمكن أن يوجد مثل هذا الشىء على أنه الشعر الطبيعى . لا يوجد شىء محدد ضرورى عن الطبيعة ما لم يغير الشاعر «بالعملية الرمزية» الطبيعة الفطرية إلى طبيعة إنسانية . واستناداً إلى شيلر ، فإنّ هذا يمكن أن يتحقق بطريقتين : إما بالتأثيرات الموسيقية فى الشعر ، أى باستقلال التماثل القائم بين حركات عقولنا ومظاهر الطبيعة ، أو باستخدام الطبيعة كرمز للمثل ، «كلغة حية للأرواح» ، «كرمز للتناغم الداخلى للعقل مع نفسه» . والأوصاف الساكنة للمنظر يندّد بها شيلر بحجج مستمدة أساسا

(٩٠) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٩ ، ص ٢٧٢ - ٢٧٤ .

من «اللاكوؤون» . ويجب على الشعر الطبيعى أن يكون موسيقيا ، وأن يكون «محركا» بكلا المعنيين فى الكلمة الإنجليزية . ويعرض شيلر قصائد ماثيوسن على أنها تصمد فى وجه هذا الاختبار . لكن الثناء الكبير الذى يناله هذا الشاعر المتوسط يتعدّل فى نهاية العرض عندما يعبر شيلر عن الأمل فى أن ماثيوسن سوف ينطلق على نحو أبعد وأسمى ، وسوف «يخترع شخوصا لمناظره الطبيعية ، ويصف إنسانية فاعلة لخلفيته الساحرة الآسرة» . [٩١] إن شعر المناظر الطبيعية عند شيلر سيظل دائما شعرا متدنّيا .

ويمكن أن يعتقد الإنسان أن الشعر التعليمى والفلسفى سيشكل - فى نظر شيلر - اهتماما حارا وشخصيا للغاية ، ويمكن القول إن أشكال النجاح الشعرية العظيمة ليست فى التراجيديات ، بل فى قصائده الفلسفية «الفنان» و «الآلهة اليونانية» و «المثل الأعلى للحياة» .. إلخ . وعلى أى حال ، سارع شيلر من الناحية النظرية بالتنديد بالشعر الفلسفى على أنه فلسفة منظومة . وهو فى مناقشة قصائد هولر وكليست التعليمية عن جبال الألب والربيع يصل إلى نتيجة صارخة هى أنه لا يوجد شىء تعليمى . الشعر يمكن أن يكون إما شعر الإحساسات أو شعر الأفكار (بالمعنى الكانتى) ، ولكن لا يمكن أن يكون شعر المفاهيم أو الفهم . إن المفهوم فى الشعر يجب إما أن ينحدر إلى الفردية أو يرتفع إلى الفكرة . ويعترف شيلر بأنّه لم ير إطلاقا قصيدة فيها «الفكر نفسه كان شعريا ، ويظل هكذا» . [٩٢] والمسألة واضح أنها مستترة فى مصطلح «الفكرة» ، والذى يعنى بمصطلح شيلر مصطلح كانْت ، ويعنى وحدة العينى والكلّى ، والذى هو وحده

(٩١) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٩ ، ص ٢٨٩ .

(٩٢) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٢٢ .

الشاعرى . وهكذا عندما اقترح عليه صديقه كورنر أن يكتب ملحمة عن تقدم الإنسانية ، فإن شيلر يستطيع أن يقول : «إن موضوعا فلسفيا إنما يستحق الشجب بالكامل بالنسبة للشعر» . (٩٣)

لقد فهم شيلر أن اللغة بطبيعتها مُشكَّلة من كليات ، ومن ثم فإنّ وسيط الشعر - اللغة - فى تناقض دائم مع هدف الشعر ، الذى يجب أن يظل دائما حسيا وعينيا وحدسيا : «لكى يتم عرض الموضوع يجب قبل أن يُحْمل إلى التخيل ، ويتم تحويله إلى حدوس أن يقوم بالتفاف طويل جدا من خلال العالم التجريدى للمفاهيم» ؛ «إن اللغة تطرح كل شىء أمام الفهم ، لكن الشاعر يجب أن يحمل كل شىء للتخيل : الشعر يريد الحدوس ، واللغة لا تقدم إلا المفاهيم» . (٩٤)

ولقد أصرّ شيلر على أن نقطة بداية الفن هى اللاشعور ؛ وهو يميل إلى إدانة مجرد الفن العقلى والقائم على التخطيط :

«فى التجربة يبدأ الشاعر باللاشعور ، ويجب أن يعد نفسه محظوظا ، إذا سمح له أوضح وعى لعملياته أن يجد مرة أخرى الفكرة الكلية المظلمة الأولى لعمله لم تضعف فى العمل المنجز ، وبدون مثل هذه الفكرة المظلمة ، لكن الكلية القوية التى تسبق كل شىء فنى ، لا يمكن أن يظهر أى عمل شعرى ، ويلوح لى أن الشعر قائم فى هذا : أن يكون قادرا على أن يعبر ، وأن يوصّل ذلك اللاشعور ، أى أن يحوّله إلى موضوع ، واللاشعور يستطيع - شأنه فى هذا شأن

(٩٣) جوناس ، المجلد الثالث ، ص ١٧٠ : إلى كورنر ، ٢٨ نوفمبر ١٧٩١ .

(٩٤) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٦٥٢ - ٦٥٣ .

الشاعر - أن يتحرك بفكرة شاعرية ، لكنه عاجز عن أن يضعها فى موضوع ؛ وهو لا يستطيع أن يعرض لها مع مطلب الضرورة . ويستطيع مثله مثل الشاعر أن ينتج عملا بوعى وبضرورة ، لكن مثل هذا العمل لا يبدأ باللاشعور ، ولا ينتهى باللاشعور ؛ إنه يظل - فحسب - عمل الشعور أو الوعى . لكن اللاشعور المتحد بالشعور يصنع الفنان الشاعر» .[٩٥] هنا يقرر شيلر بوضوح شديد فكرة أعطى لها الشاعر ت. إس. إليوت صياغة فى تعبيره عن «المقابل الموضوعى» لانفعال الشاعر ؛ وهو أيضا يصوغ بحساسية أهمية اللاشعور فى العملية الشعرية دون أن يشتط إلى التطرف الرومانسى ، الذى يتجاهل دور الشعور . والأمر أمر مشكلة منفصلة تماما ، هى ما إذا كان شيلر فى ممارسته الإبداعية قد ارتقى إلى بصائر نظريته . ومن الصعب أن ننكر عدالة الكثير من النقد المرير الموجه ضد درامات شيلر - من جانب الفيلسوف الإيطالى كروتشه - على سبيل المثال - الذى لم ير فيه إلا شاعرا خطابيا من الدرجة الثانية .[٩٦] ويمكن القول : إن دوره فى تاريخ النقد قد شوّشه ، وألقى عليه ظلال نجاحه الهائل القومى والعالمى - وإن كان قصير الأمد - من حيث هو كاتب مسرحى .

ويطرح شيلر نظرية فى الأدب تتمسك تمسكا شديدا بالحقيقة الجوهرية القائمة فى الكلاسيكية الجديدة بدون قصور التمسّك بالقواعد والمغالطات التعليمية وحذلقات الكلاسيكية الجديدة الشكلية . ويمكننا أن نعترض من أن إلحاحه أحيانا على ما له طابع عمومى ، وما هو إنسانى شمولى ، وأخيرا ما هو رمزى واصطلاحى يفصله عن التسيّد على الواقع . بجانب هذا ، فإنّ إعادة

(٩٥) جوناس ، المجلد السادس ، ص ٢٦٢ : إلى جوته ، ٢٧ مارس ١٨٠١ .

(٩٦) فى «الشعر واللاشعور» (الطبعة الرابعة ، بارى ، ١٩٤٦) ص ٢٥ - ٢٨ .

صيـاغة الكلاسيكيـة الجديدة إنما تزوّد شيلر بنظرية مـثمرة على نحـو فريد عن الأدب الحديث وعلاقته بالمجتمع الحـديث المتخصص ، والذى اصطبغ بالصبغة الآلية . مـرة أخرى ، يمكننا أن نعتـرض أن حله المقتـرح فى فلسفتـه للتاريخ «تقدمية» ، وفى تصالح مستقبلى بين الإنسان والطبيعة هو حل طوبوى . ومن المؤكد أيضا أن نظريته فى أحوال الوجدان مهما تكن معرّضة للنقد بالتفصيل ، تتحـرك فى الاتجاه الحق نحو نظرية حديثـة للأجناس الأدبية تتخلّى عن مـجرد التصنيفات الخارجيـة ، ومع هذا لا تتقبل رفض كروتشه لكل الفروق بين الأجناس الأدبية . ويلوح شيلـر أيضا أنه على صواب فى فهمـه لتباعد العـالم الجمالى وعلاقات هذا العالم بالأخلاق والحضارة . وهو يعرف أن الشعر ليس تسلية ، كما أنه ليس وعْظا ، وفى الوقت نفسه تجنّب خط التصوف الرومانسى ، الذى أصبح - بعد سنوات قـليلة فحسب ، بعد بحثـه العظيم - حاداً ، يكاد يكون دقيقا بالنسبة لكل كاتب ألمانى عن الفن والشعر .

ولم يحدث إدراك تأثيـر شيلر فى مداه الكـلى . ويرجع هذا - فى جانب منه - إلى علاقاته الشخصية التـعسة مع الأخوين شلجل . وبالفعل ، فإنّ تأثيره على فريدريك شلجل كان هائلا : فالتفرقـة عينها بين الكلاسيكى والرومانسى هما إعادة صياغة معدّلة لنـظرية شيلر عن الشعر «الفطرى» والشعر «الوجدانى» . ويردّد كولردج - سـواء من خلال شلنج أو مـباشرة - كـثيرا من أفـكار شيلر الرئيسـية : وعلى سـبيل المثال رأيه الذى يذهب إلى أن الفـن «هو التوسّط بين الطبيعة والإنسان ، وهو الذى يصالح بينهـما» . ولقد اعترف هيجل بحرية فى كتابه «محاضرات علم الجمال» بأهمية أفكار شيلر الجمالية بالنسبة لمذهبه ونسقه . وحتى لو خَفَتَ تأثير شيلر المباشر مع تدهور المثالية الألمانية ، فإن الإنسان يستطيع

أن يلاحظ تأثيره غير المباشر حتى اليوم . ومن المؤكد أن كتاب «الإنسان اللاعب» لهويزنجا [٩٧] ، صدر وهو متأثر بشيلر . والنمطان اللذان قال بهما عالم النفس الألمانى المعاصر كارل يونج : النمط «الانطوائى» والنمط «الانبساطى» يتطابقان مع نمطى شيلر انطباقا تاما . بل إن هناك وشيجة مدهشة ، واحتمالا من خلال وساطة هيجل ، بين بعض أفكار الفيلسوف الفرنسى سارتر عن الأدب وأفكار شيلر . والهدف النهائى للفن - فى رأى سارتر - هو «أن يتعافى هذا العالم ، كما لو كان مصدره فى الحرية الإنسانية» . وهذا له طابع شيلر الخاص فيما عدا تحفظه الحافل بالشك فى تعبير «كما لو» . وصورة شيلر للوهم الجمالى قد أثرت فى عدد كبير من المفكرين المحدثين ، وعلى سبيل المثال أثر بأكبر عمق على الفيلسوفة المعاصرة سوزان ك. لانجر ، التى تدرج فى كتابها «الوجدان والشكل» شيلر على أنه مصدرها الذى نهلت منه .

وهكذا يختتم شيلر ختاما ملائما مناقشات النقد فى القرن الثامن عشر . وهو يلخص وينقذ إرث القرن الثامن عشر ، ومع هذا فهو الينبوع للنقد الرومانسى الذى انتشر من ألمانيا أساسا من خلال تأثير الأخ الأكبر شلجل إلى جميع أنحاء أوربا .

(٩٧) جوهان هويزنجا (١٨٧٢ - ١٩٤٥) : مؤرخ ألمانى . وقد ألف كتابه هذا عن الإنسان اللاعب عام ١٩٣٨ ، متأثرا برأى شيلر أن الإنسان لا يكون إنسانا إلا عندما يلعب ، وهو لا يلعب إلا عندما يكون إنسانا . (المترجم) .

المصادر والمراجع

Kant's Kritik der Urteilskraft is quoted From Karl Vorländer's ed., 6 th reprint, Leipzig, 1924. From the enormous literature I found Hermann Cohen, Kants Begründung der Aesthetik (Berlin, 1889) and G. Denckmann, Kants Philosophie des Aesthetischen (Heidelberg, 1947) most useful for my limited purpose. There are full discussions in V. Basch, Essai sur l'esthétique de Kant, 2d ed. Paris, 1927 (diffuse, expository); H. W. Cassirer, A Commentary on Kant's Critique of Judgment, London, 1938 ; and Luigi Pareyson, L'estetica dell'idealismo tedesco, Vol. I with title Kant, Schiller, Fichte, Torino, 1950. On the sources see O. Schlapp, Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der Kritik der Urteilskraft, Göttingeen, 1901, and Bäumler .

Schiller's writings are quoted from Sämtliche Werke, ed. Otto Güntter and Georg Witkowski, 20 vols. Leipzig, 1909 - 11 (cited as SW) . Schiller's letters are quoted from Briefe, ed F. Jonas. 7 vols. Leipzig, 1892 - 96 (cited as Jonas) .

Of the extensive literature the two items professedly devoted to his criticism are of little value : Otto Pietsch, Schiller als Kritiker, dissertation, Kônigsberg, 1898 ; and Marta Weber, "Schiller als Kritiker," in Dichtung und Forschung. Festschrift für Emil Ermatinger (Frauenfeld, 1933), pp. 74 - 87. Saintsbury's short treatment in 3, 377 - 84, is thin and prejudiced and ignores almost all the important ideas .

Most useful is Victor Basch, La Poètique de Schiller (2d ed. Paris, 1911), a discussion of Schiller's Naive and Sentimental Poetry largely from a positivistic and psychologistic point of view. Another good exposition is Heinrich Meng, Schillers Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung, Frauenfeld, 1936.

Georg Lukács, "Schillers Theorie der modernen Literatur" and "Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe," both in Goethe und seine zeit (Bonn, 1947), pp. 48 - 77 and 77 - 109, contain brilliant criticism from a Marxist point of view.

Hermann Oertel, Schillers Theorie der Tragödie (Dresden, 1934) and E. L. Stahl, "The Genesis of Schiller's Theory of Tragedy," in German Studies Presented to Professor H. G. Fiedler (Oxford, 1938), pp. 403 - 23, are useful .

Melitta Gerhard, Schiller (Bern, 1950) is a good general book emphasizing Schiller's aesthetics. William Witte, Schiller (Oxford, 1949), and E. L. Stahl, Friedrich Schiller's Drama (Oxford, 1954), are general books in English .

المؤلفات النقدية مرتبة تاريخيا

أولا : فرنسا

1719	Dubos	Réflexions critiques sur la poesie et la peinture
1727	Voltaire :	Essay upon Epic poetry (French version 1933)
1729	Voltaire :	Preface to Oeddipe (first performed 1718)
1730	Voltaire :	Discours sur la tragédie (perfixed to Brutus)
1731-33	Voltaire :	Le Temple du gout
1733	Voltaire :	Letters concerning the English Nation (french version : Lettres philosophiques, 1734)
1746	Ch. Batteux	Les Beaux- Arts réduirs a un meme principe
1748	Voltaire :	Dissertations sur la tragédie ancienne et moderne (prefixed to Sémiramis)
1748	Diderot	Les Bijoux indiscrets
1749	Rousseau	Essai sur l'origine des langues
1751	Diderot :	Letter sur les sourde et muets

1751	fontenelle	Traite sur la poésie en général (written about 1678)
1751-52	Voltaire :	Le Siécle de Louis XIV
1753	Buffon :	Discours sur le style
1753-63	M. Grimm :	La Correspondance litteraire (published 1812)
1757	Diderot :	Le Fils naturel (with) "Entretiens avec Dorval"
1757	Diderot :	Salon de 1757 (published 1845)
1758	Diderot :	Le Père de famille (with) "Dicours sur la poésie dramatique"
1758	Rousseau :	Lettre à d'Alembert sur les spectacles
1759	Voltaire	Candide
1761	Diderot :	"Eloge de Richardson"
1761	Voltaire :	Appel a toutes les nations de l'Europe
1761	Voltaire :	Lettres sur la Nouuelle Hélaise de J.J. Rousseau
1763	Marmontel :	Poetique francaise
1764	Voltaire :	Observations sur le Jules Cesar de Shakespeare" (preflxed to Jules Cesar)
1764	Voltaire :	Theatre de pierre Corneille (with) Commentaires
1764-72	Voltaire :	Dictionnaire philosophique
1769	Diderot :	Le Reue de d'Alembert (published 1830)

1773	S.Mercier :	Du Theatre
1775	Condillac :	L'Art d'ecrire
1776	Voltaire :	Lettre a l' Academie francaise
1778	Voltaite :	Lettre a l'Academie francaise" (Pre fixed to Irene)
1778	Diderot :	Parodoxe sur le Comedien (Published 1830)
1784	Rivarol :	Discours sur L'uniuersalite de la langue francaise
1784	S.Mercier	Mon Bonnet de nuit
1785	Rivarol :	Preface to Dante's Inferno
1787	Marmontel :	Elements de litterature
1795	Mme de Stael :	Essai Sur les Fictions
1796	Rivarol :	De L'Homme intellectuel et moral
1799-1805	La Harpe :	Cours de litterature (lectures begun 1786)
1800	Mme de Statl :	De la litterature

ثانيا : إنجلترا وأسكتلندا

1711	Alexander pope :	Essay on Criticism
1711	Shaftesbury :	Characteristicks
1711-12	Joseph Addison :	The Spectator
1725	Francis Hutcheson :	An Inquiry into the Original of Our Idea of Beauty and Virtue
1735	Thomas Blackwell	An Inquiry into the Life and Writings of Homer
1744	James Harris :	Three Treaties
1745	Johnson :	Miscellaneous Observations on the Tragedy of Macbeth
1746	Joseph Watron :	Odes on Various Subiects
1750-52	Johnson :	The Rambler
1753	Robert Lowth :	De sacra poesi Hebrarorum (English Translation 1787) .
1753-54	The Adventurer	(With essays by J. Warton and S. Johnson)
1754	Thomas Warton :	Obseruations on the Fairie Queene of Spenser
1755	Johnson	A Dictionary of the English Language
1756	Johnson	Proposals for printing ... the Dramatic Works of W . Shakespeare
1756	Joseph Warton :	Essay on the Writings and Genius of Pope (Vol.1)

1757	Edmund Burke :	Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful (New Edition with "Essay on Taste," 1758)
1757	David Hume :	Four Sissertations ("Of the Standard of Taste," "Of Tragedy," etc).
1758-60	Johnson :	The Idler
1759	Alexander Gerard	An Essay on Taste
1759	Johnson :	The Prince of Abissinia (The History of Rasselas)
1759	Edward Young :	Conjectures on Original Composition
1762	Richard Hurd :	Letters on Chivalry and Romance
1762	Lord Kames :	Elements of Criticism
1763	Hugh Blair :	A Critical Dissertation on the poems of Ossian
1763	John Brown :	A Dissertation on the Rise Union, and Power ... of poetry and Music
1765	Johnson :	Preface to the Plays of W. Shakespeare
1765	Thomas Percy :	Reliques of Ancient English Poetry
1769	Robert Wood	An Essay on the Original Genius and Writings of Homer (Privately printed. new edition 1775)
1769-90	Sir Joshua Reynolds :	Discourses (before the Royal Academy)

1772	Sir William Jones	Essay on the Arts Commonly Called Imitative
1774-81	Thomas Warton :	The History of English Poetry
1776	George Campbell	The Philosopohy of Rhetoric
1777	Maurice Morgann	An Essay on the Character of John Falstaff
1779	James Beattie :	Essay on Poetry ond Music
1779-81	Johnson :	Prefaces, Biographical and Critical, to The Works of the English poers (Later The Lives of the English Poets)
1780	Henry Mackenzie	On Hamlet in the Mirror
1782	Hugh Blair :	Lectures on Rhetoric and Beles Lettres
1782	Joseph Warton :	Essay on Pope (Vol.2)
1785	Thomas Warton (ed)	Milton,s Poems
1790	Archibald Alison	Essays on the Nature and principles of Taste
1800	Wordsworth :	Preface to Lyrical Ballads

ثالثا : إيطاليا

1706	Luudovico Muratori	Della perfetta poesia italiana
1708	Vincenza Gravina	Della ragion poetica
1725	Giambattista Vico :	La scienza nuoua
1732	Pierro Calepio :	Paragone della poesia tragica d'ltalia con queela di Francia
1753	Giuseppe Baretti	A Dissertation upon ltalian Poetry
1757	Saverio Bettinelli	Lettere Virgiliane
1758	Gasparo Gozzi :	Difeza di Dante
1762	Melchiorre Cesarotti	Rogionamento sopra il diletto della tragedia
1763-65	Ciuseppe parini	La frusta letteraria
1765	Giuseppe Spalletti	Saggio sopra la bellazza
1770	Cesare Beccaria :	Richerdhe intorno alla natura dello stile
1773-75	Giuseppe Parini :	Sui principi di belle lettere
1777	Giuseppe Baretti	Discours sur Shakespeare
1785	Melchiorre Cesarotti :	Saggio sulla filosofia de gusto
1788	Bittorio Alfieri :	Del principe e delle lettere

رابعا : ألمانيا

1730	Gottsched :	Critische Dichtkunst
1735	Baumgarten :	Meditationes philosophicae
1740	Bodmer and Breitinger	Critische Dichtkunst
1740	Bodmer :	Critische Abhandlung uon dem Wunderbaren
1741	Bodmer :	Critische Betrachtungen uber die poetischen Gemahlde der Dichter
1741	J.E. Schlegel :	Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs
1742	J.E. Schlegel :	Abhandlung uon der Nachahmung
1746	Bodmer :	Critische Briefe
1749	Bodmer :	Neue critische Briefe
1749-54	Lessing Mylius, et al :	Beitroge zur Historie und Aufnahme des Theaters
1750	Baumgarten :	Aesthetica
1754-59	Lessing :	Theatralische Bibliothek
1755	Winckelmann :	Gedonken uber die Bachahmung der griechischen Werke
1756-57	Correspondence Bet ween	Bet Ween Lessing, Mendelssohn and Nicolai on nature of Tragedy
1757	Mendelssohn :	Uber die Hauptgrundsotze der schonen Kunstc

1759-65	Mendelssohn, Lessing etc :	Briefe die neueste Literatur bet reffend
1761	Mendelssohn :	Rhapsodie uber Empfindungen
1762	J.C.Hamann:	Keruzzuge des Philologen
1764	Winckelmann:	Ceschichte der Kunst des Alterthums
1766	Gerstenberg:	Briefe uner Merkwudihkeiyen der Litteratur
1766	G.E :essing:	Laokoon
1767	Herder:	Uber die neuere deutsche Litteratur : Frahmente
1767-71	Gerstenberg:	Contributions to Hamburgische Neue Zeitung
1767-69	Lessing:	Hamburgische Dramaturgie
1769	Herder:	Kritische Walder
1771	Goethe:	Zim Shakespeare Tag
1772	Gerder:	Abhandlung uber den Ursprung der Sprache
1772-73	Goethe, Herder,etc:	Frankfurter Geleherte Anzèigen
1773	Herder,Goethe:	Von deutscher Art und Kunst
1775	Herdeŕ:	Ursachen des gesunkenen Geschmacks
1777	Herder:	Von Ahnlickeit der mittlern englischen und deutchen Dihtiunst
1778	Herder:	Von Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele
		Uber die Wurkung der Dichtkunst auf die sitten der Volker
		Volkslieder (pt. 1)

1778-85	Goethe :	Wilhelm Meisters Theatralische Sendung (published 1910)
1782	Schiller :	Uber das gegenwartige deutsche Thcater
1782-83	Herder :	Vom Geist der Dbraischen poesie
1785	Mendelssohn:	Morgenstunden
1785-96	Herder:	Zerstreute Blatter (6 parts)
1788	Goethe:	Einfache Nachahmung, Manier, stil
1788	Moritz:	Uber die bildende Mahahmung der Natur
1790	Kant:	Kritik der Urteilskraft
1791	Schiller:	Uber Birgers Gedichte
1791	A.W. Schlegel:	Uber Dante Aligieris Gottliche Komodie
1792	Schiller:	Iber den Crund des Bergnugens an uagischen Gegenstanden Uber uagische Kunst
1793	Schiller:	Uber das pathetische
1793	Tieck:	Shakespeares Behandlung des Wunderbaren (publisher 1848)
1793-97	Herder:	Briefe zu Beforderung der Humanitat
1794	Schiller:	Uber Matthissons Gedichte
1795	Goethe:	Literarischer Sansculottismus
1795	Goethe:	Wilkelm Meisters Legrjahre
1795	Schiller:	Beiefe uber die aeshrtische Erziehung
1795	Schiller:	Uber naiue und sentimentalische Dichtung

1797	Goethe:	Die peopylaen
1797	Goethe:	Uber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke
1797	Goethe and Schiller	Uber epische und dramatische Dichtkunst" (published 1827)
1797	A.W. Schlegel:	Goetes Hermann und Dorthea"
1797	A.W. Schlegel	Shakespeares Romeo und Julia
1797	F. Schlegel	Griechen und Romer
1797	Wackenroder :	Herzensergiessungen eines Kunstliebenden Klosterbruders
1798	F. Schlegel :	Geschichte der Poesie der Griechen
1798	A.W Schlegel :	Borlesungen uber philosophische Kunstlehre (Publisher 1911)
1798-99	Goethe :	Der Sammler und die Seinigen
1798-1800	A.W. and F. Schlegel (eds)	Das Athenaeum
1799	Herder :	Metakritik
1799	Wackenroder and Tieck	Phantasien uber die Kunst
1800	Herder :	Kalligone
1800	F.W. Schelling:	System der transzendentalen Idealismus
1800	A.W. Schlegel:	Uber Burgers Werke
1800	Schleiermacher:	Verteautw Briefe uber Schlegels Lucinde
1800	Tieck :	Briefe uber Sakespeare (published 1848)

المصطلحات

إنجليزى - عربى

A

Abstractionism	النزعة التجريدية
Acting and Actors	التمثيل والممثلون
Aesthetic Distance	المسافة الجمالية
Aesthetics	علم الجمال
Allegory	المجاز
Allusion	الإيماء
Ancients Vs. Moderns	القدماء ضد المحدثين
Antico - mania	الهوس بالقديم
Antiquariansim	نزعة الهوس بالقديم
A'prioiri	القبْلى
Art and History	الفن والتاريخ
Art and Life	الفن والحياة
Art and Nature	الفن والطبيعة
Art and Truth	الفن والحقيقة
Art For Art's Sake	الفن للفن
Association	الترابط
Association Psychology	علم النفس الترابطى
Audience of Literature (Readers)	قراء الأدب
Autonomy of Art	ذاتية الفن

B

Ballad	الأغنية الشعرية
Bard	الشاعر القَبَلى
Baroque	فن الزخرفة الغربية (الباروك)
Beautiful, The	الجميل
Beautiful Nature	الطبيعة الجميلة
Beauty	الجمال
Belles Lettres	الأدب الرفيع
Blank Verse	الشعر المرسل
Burlesque	الهزلية الماجنة

C

Cant	اللسان الهمجى
Canto	النشيد
Catachresis	التعسّف المجازى
Cathersis	التطهير
Causal Explanation	التفسير التعليلى
Characrer On Stage	الشخصية على المسرح
Characteristic, The	الطابع الشخصى - الخاصية
Chorus	الجوقة
Clarity	الجلاء
Classic	الكلاسيكى

Classicism	الكلاسيكية
Climate	المناخ
Closet Drama	دراما القراءة
Camedy	الكوميديا
Camic	الكوميدى
Conceit	المجاز الظريف - حسن التعليل
Concept	المفهوم
Conception	التصور
Connotation	ظل المعنى
Content	المحتوى
Correspondences	التقابلات المتماثلة
Cosmopolitanism	النزعة العالمية
Creation	الإبداع
Creating Another World	إبداع عالم آخر
Creating Imagination	التخيل الابداعى
Creativity	إلابداعية
Criticism	النقد

D

Decorum	اللياقة
Denotation	المعنى المحدد
Descriptive Poetry	الشعر الوصفى

Design	التصميم
Development in Literature	التطور فى الأدب
Device	الأفنون (الجمع : أفانين) الحيلة
Diction	تنسيق الألفاظ
Didectic Poetry	الشعر التعليمى
Didecticism	النزعة التعليمية
Discordia Concors	الاختلاف المتناغم
Dogmatism	النزعة القطعية
Domestic Drama	الدراما العائلية
Domestic Tragedy	التراجيديا العائلية
Double Standand of Poetry	المعيار المزدوج للشعر
Drama	الدراما
Drame Bourgoeois	الدراما البورجوازية

E

Elegy	المرثية
Emblem	الصورة الرمزية
Emotionalism	النزعة الانفعالية
Empathy	التقمص
Empiricism	النزعة التجريبية
Epic	الملحمة
Epigram	المقطوعة اللاذعة

Episode	الحلقة أو الحوار الفاصل
Epistolary	المراسلات القصصية
Epitaph	القبْرية

F

Farce	المسرحية الهزلية (الفارس)
Figure	الصيغة البلاغية
Figure of Speech	صورة التركيب (المجاز)
Folk Poetry	الشعر الشعبى
Folklore	الأدب الشعبى - الفولكلور
Form	الشكل
French Tragedy	التراجيديا الفرنسية

G

General Nature	الطبيعة العامة
Generality	العمومية
Genius	العبقرية
Genre	الجنس الأدبى
Gothic	القوطى
Grace	جمال الأناقة
Greek Tragedy	التراجيديا اليونانية
Grotesque	الفن الخيالى البشع (الجروتسك)

H

Hermenutics	علم التأويل
Heroic Couplet	الدوبيت الملحمى
Hieroglyphics	الهيروغليفية - الإلغاز
Historical Sense	الحس التاريخى
Historiography	التأريخ
Hudibras	الهجائية الخفيفة - هوديبراس
Humanitarianisin	النزعة الخيرية
Humor	الفكاهة
Hymn	الترنيمة

I

Idea	الفكرة
Idealizatian	الصبغة المثالية
Idiom	اللهجة - المصطلح
Idyll	الأنشودة الرعوية
Illusion	الوهم
Image	الصورة
Imagery	الصورة المجازية - المجاز
Imagination	التخيل
Imitation	المحاكاة
Imitation of Ancients	محاكاة القدماء

Imitation of Nature	محاكاة الطبيعة
Impressionism	الانطباعية
Individuality	الفردية
Infinite and Finite	اللامتناهى والمتناهى
Inner Vision	الاستبصار الباطنى
Inspiration	الإلهام
Intellectualization	الصبغة العقلانية
Intermezzo	الفاصل الترفيهى
Intrique	العقدة
Invention	الابتكار
Irony	السخرية

J

Judgment	الحكم
Judical Criticism	النقد الإحكامى

K

Kind	النوع

L

Language	اللغة
Laws of Literature	قوانين الأدب
Literay History	التاريخ الأدبى
Lyric	الغنائى
Lyrical Poetry	الشعر الغنائى

M

Machinary	آليات الحيل المسرحية
Macrocosm	العالم الأكبر
Marvelous	العجيب - الخارق - الإعجازى
Measure	وحدة الوزن - الوزن
Medievalism	نزعة العصور الوسطى
Metaphor	الاستعارة
Metaphysical poets	الشعراء الميتافيزيقيون
Metastasia	القلْب المكانى - التقديم والتأخير
Microcosm	العالم الأصغر
Minnesinger	منشد الحب الرفيع - منشد فى العصور الوسطى
Monolgue	الحديث المنفرد
Moralisim	النزعة الأخلاقية
Motet	الموتيت - التأليف الغنائى الكنسى
Motif	الموضوع الدال المتكرر - الموتيف (الجمع الموتيفات)
Music	الموسيقى
Mysticism	التصوف
Mystery	مسرحية الأسرار المقدسة
Myth	الأسطورة
Mythology	علم الأساطير

N

Naive	فطرى
Nationalism	النزعة القومية
Naturalism	النزعة الطبيعية
Nature	الطبيعة
Nature Poetry	شعرالطبيعة
Neoclassicism	الكلاسيكية الجديدة
Neo - Critics	النقاد الجدد
Neo - Platonism	الأفلاطونية الجديدة
Novel	الرواية
Number	التفعيلة – وحدة الإيقاع

O

Objective	الموضوعى
Objectie Correlative	المعادل الموضوعى
Ode	القصيدة
Organic	العضوى
Organic Unity	الوحدة العضوية
Organic View	الرؤية العضوية
Originality	الأصالة
Origins of Poetry	أصول الشعر
Onomatapoeia	المحاكاة الصوتية
Oratorio	الدراما الدينية الغنائية

P

Painting	فن التصوير
Parable	الْمَثَل
Parody	المحاكاة التهكمية
Passion	العاطفة
Pastoral	الرعوى
Pastoral Poetry	الشعر الرعوى
Pentameter	البيت الخماسى التفعيلات
Personification	التشخيص
Philosophy	الفلسفة
Picturesque	التصوير المرئى
Pindaric	على نهج الشاعر بندار
Pity	الشفقة
Play	التمثيلية
Pleasure	اللذة
Plot	الحبكة
Poet	الشاعر
Poetaster	المتشاعر
Poetic Diction	اللغة الشعرية
Politics	السياسة
Practial Criticisim	النقد التطبيقى

Preromanticism	النزعة السابقة على الرومانسية
Primitivism	النزعة البدائية
Probabililty	الرجحان
Progress	التقدم
Proleity	الإسهاب
Propriety	الملاءمة - الاحتشام
Psyhological Criticism	النقد السيكولوجى
Pun	التورية
Puppet Play	مسرح العرائس
Pure Poetry	الشعر الصافى

R

Rationalism	العقلانية
Realism	الواقعية
Relativism	النسبية
Religious Poetry	الشعر الدينى
Rhapsody	الأثر الأدبى الحماسى
Rhetoric	البلاغة - الخطابة
Rhyme	القافية
Roccoco	فن الزخرفة المبرقشة (الروكوكو)
Romance	القصة الخيالية
Romantic Epic	الملحمة الرومانسية
Romanticsim	الرومانسية
Rules	القواعد

S

Satire	الهجاء
Science	العلم
Self- Exression	التعبير الذاتى
Semantics	علم الدلالة
Sensationalism	النزعة الحسّية
Sentimental	الوجدانى
Sentimental Comedy	الكوميديا العاطفية
Sentimentalism	النزعة العاطفية
Signs	العلامات
Sociological Criticism	النقد الاجتماعى
Soliloquy	المناجاة
Song	الأغنية
Sound	الصوت
Spectacle	المشهد الباهر - الفرجة
Spirit of The Age	روح العصر
Spontanity	التلقائية
Stage	خشبة المسرح
Still - Life	الطبيعة الصامتة
Structure	النظْم - البناء
Sturm and Drang	العاصفة والاجتياح

Style	الأسلوب
Sublime	الجليل
Sublimity	الجلال
Symbol	الرمز
Symbolism	الرمزية

T

Talent	الألمعية - الموهبة
Taste	الذوق
Textual Criticism	نقد تمحيص النص
Theatre	المسرح
Theodicy	اللاهوت الطبيعى
Theory	النظرية
Tragedy	التراجيديا - المأساة
Tragi - Comedy	الكوميديا التراجيدية
Triplet	الأبيات الثلاثية الموحدة القافية
Tropes	المحسّنات البديعية
Troubadours	شعراء الغزل الجوالون
Type	النمط
Typical	النمطى

U

Ugly	القبيح
Unity	الوحدة
Universality	الكلية
Ut Pictua Poesis	كما التصوير ، الشعر
Utiliterianism	النزعة النفعية العامة

V

Verbalism	النزعة اللفظية
Versification	قرض الشعر - النظم

W

Wit	الفطنة - سرعة البديهة
World Literature	الأدب العالمى

الأعـــلام

إنجليـزى - عربى

A

Addison	أديسون
Aeschylus	أسخيلوس
Akencide	أكنسيد
Alembert	المبير
Alfieri	الفييرى
Alison	أليسون
Ampere	أمبير
Ariosto	أريوستو
Arisophanes	أريستوفانيس
Aristotle	أرسطو
Arnim	أرنيم
Arnold	أرنولد
Athenodoros of Rhodes	أثينودورس الروديسى
Aubignac	أوبيناك
Augustine	أوغسطين

B

Babbit	بابيت
Bacon	بيكون
Balde	بالده
Balzac	بلزاك

Banks	بانكس
Barette	باريتي
Barnes	بارنس
Batteaux	باتو
Baumgarten	بومجارتن
Bayle	بايل
Beatti	بيتي
Beaumarchais	بومارشيه
Beccaria	بيكاريا
Belinsky	بلنبسكي
Bellori	بللوري
Benda	بندا
Bentley	بنتلي
Bergson	برجسون
Bernays	برنايس
Berni	برني
Bernini	برنيني
Bettinelli	بتينلّلي
Binni	بنّي
Blackmore	بلاكمور
Blackwell	بلاكول

Blair	بلير
Blake	بليك
Boccaccio	بوكاشيو
Bohm	بوهم
Bohme	بوهمه
Boileau	بوالو
Bonnet	بونت
Boothby	بوثباى
Borgerhoff	برجور هوف
Borinski	بورنسكى
Basenquet	بوزنكيت
Bossuet	بوسويه
Boswell	بوزول
Bouhours	بوهور
Bouterwek	بوترفك
Bradley	برادلى
Breitinger	بريتنجر
Brentano	برنتانو
Brockes	بروكس
Brown	براون
Brunetiere	برونتيير

Bruno	برونو
Buffon	بوفون
Bunyan	بنيان
Burkhardt	بوركهارت
Burger	برجر
Burke	بيرك
Burney	برني
Butcher	بوتشر
Butler	بتلر
Byron	بايرون

C

Calderon	كالدرون
Calepio	كاليبو
Calvin	كالفن
Camoes	كاموش
Campbell	كامبل
Canova	كانوفا
Casimir	كازيمير
Cassirer	كاسيرر
Castervetro	كاسترفترو
Caylus	كايلوس

Cellini	سلّيني
Cervantes	سرفانتس
Cesaroti	سيزاروتي
Ceva	سيفا
Chabelain	شابلان
Chassaingon	شاسينون
Chateaubriand	شاتوبريان
Chaucer	تشوسر
Chéndollé	شندولي
Chenier	شنييه
Chesterfield	شسترفليد
Cicero	شيشرون
Clairon	كليرون
Coello	كويلو
Coleridge	كولردج
Collins	كولنز
Colman	كولمان
Condillac	كونديللاك
Congreve	كونجريف
Corneille	كورني
Correggio	كورجيو

Du fresnoy	دى فروسنوى

E

Eckermann	إكرمان
Egan	إيجان
Eliot	إليوت
Emiliani	إميليانى
Ercilla	إرثيلا
Euripides	إيوريبديس

F

Farquhardt	فاركوهار
Fauriel	فوريل
Fenelon	فانلون
Ferguson	فرجوسن
Fichte	فيشته
Fielding	فيلدنج
Flaxman	فلاكسمان
Fletcher	فلتشر
Fontenelle	فونتنل
Foscolo	فوسكولو
Friedrick The Great	فريدريك الأكبر
Fubini	فوبينى

G

Galilei	جاليليو
Garve	جارف
Gay	جاى
Gerard	جيرار
Gerstenberg	جرشتنبك
Gervinus	جرفينوس
Gessner	جسنر
Goethe	جوته
Gogol	جوجول
Goldoni	جولدونى
Goldsmith	جولد سمث
Gotsched	جوتشات
Gozzi	جوزى
Gracian Y Morales	جراثيان يى مورالس
Gravina	جرافينا
Gray	جراى
Grimm	جريم
Grubel	جروبل
Gryphius	جريفيوس
Guidi	جويدى

H

Hagesandros	هاجساندروس
Haller	هالر
Hamann	هامان
Hamm	هام
Harington	هارنتون
Harold	هارولد
Harris	هاريس
Hawkins	هوكنز
Hazlitt	هازلت
Hebel	هبل
Hedelin	هدلن
Hegel	هيجل
Heine	هاينى
Heinroth	هاينروث
Heinse	هاينس
Helvetius	هلفتيوس
Herder	هردر
Hermann	هرمان
Hesiod	هسيود
Hickes	هايكس

Jean Paul	جان بول
Jeffrey	جفرى
Jenyns	جنينس
Jerusalem	جيروسالم - القدس
Johnson	جونسون
Jones	جونز
Jonson, Ben	بن جونسون
Jung	يونج
Juvenal	جوفينال

K

Kant	كانْت
Keats	كيتس
Kepler	كبلر
Kierkegaard	كيركجور
King	كنج
Kleist	كليست
Klopstock	كلوبشتك
Knight	نايت
Korner	كورنر

L

La Bruyere	لابرویر
La Fontaine	لافونتین
La Harpe	لاهارپ
Lamp	لامپ
La Mensadiere	لامنسادییر
La Motte	لاموت
Langer	لانجر
Lanson	لانسون
Law	لو
Leavis	لیفس
Le Bossu	لو بوسو
Leibniz	لیبنتز
Leisewitz	لیسفتز
Lennox	لنوکس
Lenz	لنز
Leopardi	لیوپاردی
Lesage	لساج
Lessing	لسّنج
Le Tourneur	لوتورنییر
Lillo	لیلّو

Linné لينيه

Livy ليفى

Locke لوك

Logau لوجو

Longinus لونجينوس

Lope de Vega لوب دى بيجا

Lovejoy لفجوى

Lowth لوت

Lucian لوسيان

Lucretuis لوكريشيوس

Luther لوثر

Lydgate ليدجيت

Lyttelton ليتلتون

M

Macaulay ماكولى

Mackenzie ماكنزى

Macpherson ماكفرسون

Maffei مافى

Mahrenholz مارنهولز

Malherbe مالرب

Mallet ماليت

Mann	مان
Marino	مارينو
Marivaux	ماريفو
Marmontel	مارمونتل
Marot	مارو
Mathisson	ماتيسون
Meximus	ماكسيموس
Mendelssohn	مندلسون
Mengs	منجس
Mercier	مرسيه
Merck	مرك
Metastasio	ميتا ستاسيو
Meyer	ماير
Michelangelo	مايكلانجلو
Milton	ملتون
Moland	مولان
Moliere	موليير
Montagu	مونتاجو
Montaigne	مونتينى
Montesquieau	مونتسكيو
Moore	مور

Morgan	مورجان
Moritz	موريتز
Mozart	موزار
Muratori	موراتورى

N

Nadler	نادلر
Naigeon	نايجيون
Napoleon	نابليون
Newton	نيوتن
Nicolai	نيقولاى
Nicoline	نيقولينى
Nietzsche	نيتشة
Novales	نوفالس

O

Oehlensllager	أولنشلاجر
Ogilby	أوجلباى
Ossian	أوسيان
Otfried	أوتفرد
Otway	أوتواى
Ovid	أوفيد

P

Parini	بارينى
Pascal	باسكال
Patrizzi	باتريزى
Percy	برسى
Perrault	بيرولت
Petrarch	بترارك
Picasso	بيكاسو
Pindar	بندار
Plato	أفلاطون
Plautus	بلوتس
Pliny	بلينى
Plotinus	أفلوطين
Plutarch	بلوتارك
Poe	بو
Polydoros	بوليدوروس
Pomfret	بومفرت
Pope	بوب
Poppelmann	بوبلمان
Prati	براتى
Price	برايس

Prior	بريور
Puttenham	بوتنهام

Q

Quinault	كينو
Quintilian	كينتليان

R

Rabelais	رابيليه
Rabutin	رابوتان
Racan	راكان
Racine	راسين
Ranke	رانكه
Raphael	رفائيل
Rapin	رابين
Reeve	ريف
Rembrandt	رمبرانت
Reynaud	رينو
Reynolds	رينولدز
Richards	ريتشاردز
Richdrdson	ريتشاردسون
Richter	ريشتر

Ritson	ريتسون
Rivarol	ريفارول
Rochester	روتشستر
Rollan	رولان
Ronsard	رونسار
Roth	روث
Rousseau	روسو
Rowe	رو
Rubens	روبنز
Rumi	جلال الدين الرومى
Rymer	ريمر

S

Sadoleto	سادولتو
Saint - Beuve	سانت - بوف
Saint - Evermond	سانت - إفرموند
Saint - Lambert	سانت - لامبير
Saint - Martin	سانت - مارتن
Saintsbury	سنتسبرى
Sappho	سافو
Sartre	سارتر
Scaliger	سكالجر

Scherer	شرر
Schelling	شلنج
Schiller	شيلر
Schlegel	شلجل
Schleirmacher	شلايماخر
Schumel	شومل
Scott	سكوت
Scudery	سكودرى
Seneca	سنكا
Shaftsbury	شافتسبرى
Shakespeare	شكسبير
Shaw	شو
Shelley	شيلى
Sidney	سدنى
Sismondi	سيسموندى
Smiley	سميلى
Smith	سميث
Smollet	سمولت
Socrates	سقراط
Solger	سولجر
Sommer	سومر

Sophocles	سوفوكليس
Spalletti	سباليتى
Spence	سبنس
Spenser	سبنسر
Stael	ستال
Sterne	سترن
Stolberg	ستولبرك
Stravinsky	سترافنسكى
Sulzer	زولتسر
Surey	سورّى
Symonds	سيموندس

T

Tacitus	تاسيتوس
Taine	تين
Tasso	تاسو
Tate	تات
Taylor	تيلور
Temple	تمبل
Terence	ترنس
Thomson	طومسون
Thorwaldsen	ثورفالدسن

Tibullus	تيبولس
Tieck	تيك
Tiraboschi	تيرابوتشى
Tischbein	تيشبين
Tolstoy	تولستوى
Torricelli	تورشيللى
Trissino	تريسينو
Trublet	تربلت
Tyrwhitt	تايرويت

U

Unger	أنجر

V

Vega, Lope de	بيجا ، لوب دى
Vico	فيكو
Villemain	فيلمان
Virgil	فرجيل
Visiher	فيشر
Vitrivius	فيتروفيوس
Volland	فولاند
Voltaire	فولتير
Vossius	فوسيوس

W

Wagner	فاجنر
Weis	فيس
Waller	وولر
Walther	وولتر
Warburton	ووربورتن
Warton	وورتن
Watts	واتس
Webb	وب
Werner	فرنر
Wieland	ويلاند
Willoughby	ويلوباى
Winckelmann	فنكلمان
Witte	ويت
Wolf	فولف
Wolfram	فولفرام
Wood	وود
Woolf	وولف
Wordsworth	وردزورث
Wycherley	ويتشرلى

Y

Z

الفهـــرس

ص

المشروع القومى للترجمة

العنوان	المؤلف	المترجم
١- اللغة العليا	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢- الوثنية والإسلام	ك . مادهو بانيكار	ت: أحمد فؤاد بلبع
٣- التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
٤ - كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
٥ - ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦- اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح/ وفاء كامل فايد
٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
٨ - مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ - التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ - خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبدالجليل الأزدى وعمر حلى
١١-مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبدالفتاح
١٢ - طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣- ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ - التحليل النفسي والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥- الحركات الفنية	ادوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ - أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : لطفى عبد الوهاب / فاروق القاضى / حسين الشيخ/ منيرة كروان / عبد الوهاب علوب
١٧ - مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ - الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩- الأعمال الشعرية الكاملة	چورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ - قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت : يمنى طريف الخولى/ بدوى عبد الفتاح
٢١- خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢-مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ -تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ -ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ -مثنوى	مولاناجلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦ - دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ - التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت: نخبة
٢٨ - رسالة فى التسامح	جون لوك	ت: منى أبو سنه
٢٩ - الموت والوجود	جيمس ب . كارس	ت: بدر الديب
٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢)	ك . مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت: عبدالستار الحلوجى / عبدالوهاب علوب
٣٢- الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣- التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	ا. ج . هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣٤ - الرواية العربية	روجر آلن	ت : د. حصة إبراهيم المنيف

العنوان	المؤلف	المترجم
٣٥ – الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت
٣٦ – نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٣٧ – واحة سيوه وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت: جمال عبدالرحيم
٣٨ – نقد الحداثة	الن تورين	ت : أنور مغيث
٣٩ – الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ – قصائد حب	آن سكستون	ت. محمد عيد إبراهيم
٤١ – ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحي / محمود ماجد
٤٢ عالم ماك	بنجامين باربر	ت. أحمد محمود
٤٣ – اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	ت. المهدي أخريف
٤٤ – بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلي	ت : مارلين تادرس
٤٥ – التراث المغدور	روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ – عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد
٤٧ – مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستي	ت. د. محمد أبو العطا
٤٨ – العلاج النفسي التدعيمي	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت. لطفي فطيم وعادل دمرداش
٤٩ – ألف ليلة وليلة أو القول الأسير		ت. محمد برادة وعثماني الميلود ويوسف الأنطكي
٥٠ – تاريخ النقد الأدبي الحديث (١)	رينيه ويليك	ت. مجاهد عبد المنعم مجاهد

المشروع القومي للترجمة

(تحت الطبع)

الدراما والتعليم

تاريخ النقد الأدبي الحديث (٢)

تاريخ النقد الأدبي الحديث (٣)

حضارة مصر الفرعونية

المختار من نقد ت . س . إليوت

ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية

التصميم والشكل

خمس مسرحيات أندلسية

السياسي العجوز

تاريخ السينما العالمية

منصور الحلاج

نتاشا العجوز وقصص أخرى

المفهوم الإغريقي للمسرح

الإسلام في البلقان

ما وراء العلم

السيدة لا تصلح إلا الرمي

العالم الإسلامي في أوائل القرن العشرين

الهم الإنساني

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٦٠٩ / ١٩٩٨

الترقيم الدولى (I. S. B. N. 977 - 235 - 976 - 6)





HISTORY OF MODER
CRITICISM 1750 - 1950
THE LATER EIGHTEENTH CENTURY
RENÉ WELLEK

يحدد الناقد الأمريكى المعاصر رينيه ويليك مهمة النقد الأدبى بأنها دراسة للأدب بوصفه ظاهرة جمالية لها طابعها الخاص ، فالعمل الأدبى ليس وثيقة اجتماعية أو تاريخية ، وليس موعظة بلاغية ، أو تأملاً فلسفيًا ، فالأدب قائم على الإلهام والخيال . ومن هنا يجب أن يبحث النقد عن النظرية الأدبية التى تلهم العمل الأدبى .

وكتاب رينيه ويليك «تاريخ النقد الأدبى الحديث» : (١٧٥٠ - ١٩٥٠) والذى يقع فى ثمانى مجلدات ، واستغرق تأليفه سبعة وثلاثين عاما ، يتابع رحلة النقد الأدبى فى تشابكاته مع علم الجمال والفلسفة ، بحثًا عن النظرية الأدبية ، وغير غافل عن التطبيقات النقدية . وسوف تصدر الترجمة العربية الكاملة فى ثمان مجلدات هى : (١) أواخر القرن الثامن عشر ، (٢) العصر الرومانسى ، (٣) عصر التحول ، (٤) أواخر القرن التاسع عشر ، (٥) النقد الإنجليزى (١٩٠٠ - ١٩٥٠) ، (٦) النقد الأمريكى (١٩٠٠ - ١٩٥٠) ، (٧) النقد الألمانى والروسى وأوربا الشرقية (١٩٠٠ - ١٩٥٠) ، (٨) النقد الفرنسى والإيطالى والإسبانى (١٩٠٠ - ١٩٥٠) .

تصميم الغلاف : عماد حليم